

# THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE PRÉSENTÉE À

Università degli Studi di Genova  
Corso di Dottorato di ricerca in  
Letterature comparate euro-  
americane

Université Libre de Bruxelles  
École doctorale en Langues, lettres et  
traductologie

## **Poème en prose et conte poétique dans *La Jeune Belgique* (1881-1897) et *La Wallonie* (1886-1892)**

Promoteurs :

Pour l'*Unige* : M.<sup>me</sup> Ida Merello

Pour l'*ULB*: M. Paul Aron

Candidat :

Giuseppe Fondacaro

Année académique : 2017 - 2018



*À ma sœur Lidia*



## INDEX

INTRODUCTION .....	5
CHAPITRE 1 : POESIE ET POEME EN PROSE, L'IMPOSSIBILITE D'UNE DEFINITION .....	11
1.1 Qu'est-ce que la poésie ? .....	12
1.2 Les conditions de littérarité. Une poétique conditionaliste .....	22
1.3.1 Évolution et usage de l'étiquette "poème en prose" du XVII <sup>e</sup> au XX <sup>e</sup> siècle .....	27
1.3.2 Suzanne Bernard et la "canonisation du poème en prose" .....	33
1.3.3 Relecture, négation et sélection : les critiques de Leroy au "modèle canonique" ...	45
1.3.4 La notion de "poésie pure" .....	50
1.3.5 Le conte poétique en prose .....	54
1.4 Problématique .....	61
CHAPITRE 2 : <i>LA JEUNE BELGIQUE ET LA WALLONIE</i> .....	69
2.1 Le contexte historique et socioculturel .....	69
2.2 Histoire et évolution des deux revues .....	72
CHAPITRE 3 : FORMATION ET LEGITIMATION DU CORPUS .....	87
3. 1 Fonction des index génériques .....	88
3. 1.1 Poèmes en prose, poèmes .....	91
3. 1.1a Hector Chainaye, <i>L'Âme des choses</i> .....	94
3.1.1b Olivier Georges Destrée, <i>Poèmes sans rimes</i> .....	99
3.1.2 Vers .....	103
3.1.2a Maurice des Ombiaux, <i>Vers de l'espoir</i> .....	104
3.1.3 "Chansons" et "ballades" .....	109
3.1.3a "La Ballade des trains qui passent dans la nuit" de Jules Destrée .....	112
3. 1.4 Transpositions et sketches .....	114
3.1.4a L'atemporalité dans les transpositions .....	116
"Sacrifice" et "Offrande" de Jules Destrée .....	116
"La Nativité de Notre Seigneur" d'Eugène Demolder .....	119
3.1.4b Quelques "Sketches" de Charles Delchevalerie .....	120
3.1.5 Croquis et esquisses : Henry Maubel et Arthur James .....	121
3. 1.6 Proses : "Proses lyriques" et "proses florencées" d'Arnold Goffin .....	123
3.1.7 Considérations intermédiaires .....	125
3.2 Le narratif, le descriptif et le didactisme en poésie .....	128

3. 2.1 Le récit et le poème en prose	128
3.2.1a "Mimésis réaliste" vs "Mimésis artiste"	132
3.2.1 b Discontinuité, tentation de l'atemporel et répétition	133
3. 2.1c Discontinuité	134
3.2.1 c Tentation de l'atemporel et répétition : fonction de l'espace et statut de la description	162
3.3 Didactisme et poésie. L'aspect ludique chez Max Waller	177
Conclusion	184
 CHAPITRE 4 : LES THEMES ET LES MOTIFS .....	189
4. 1 Mythe nordique et peinture flamande .....	189
4.1a "Les villes de Rêve" de Maurice des Ombiaux.....	192
4. 2 : L'imaginaire préraphaélite.....	195
4. 2a L' Ophélie d' O. G. Destrée	197
4. 2b Quelques Vénus : Goffin, des Ombiaux, Destrée	200
4. 2c Du préraphaélisme à la religion : O. G. Destrée et Arnold Goffin	202
4. 3 L'art japonais de Jules Destrée .....	210
4. 4 Des eaux-fortes .....	217
4. 5 Les sources redoniennes de Jules Destrée et Arnold Goffin.....	220
4. 6 Une petite entorse temporelle : les "Premières Prose" de Camille Lemonnier.....	226
4. 7 Les traces de la modernité : des cirques, des mendiants, des villes et des affiches .	231
4. 8 Des poèmes de crise : Goffin et des Ombiaux.....	244
4. 9 Des aquariums : Verhaeren et J. Destrée .....	253
Conclusion	264
 CHAPITRE 5 : LA FONCTION DU POEME EN PROSE : UN CHOIX STRATEGIQUE.....	271
5.1 La place du poème en prose dans les deux revues	272
5.2 Fonction du poème en prose chez les auteurs du corpus	280
5.3 Un choix stratégique mal formulé	281
 CONCLUSION.....	295
BIBLIOGRAPHIE.....	309
REMERCIEMENTS	341

## Introduction

Le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle voit la parution en France et en Belgique, notamment dans les revues littéraires, d'une série de courtes proses qui fermées sur elles-mêmes, autonomes et surtout "poétiques" ne se laissent reconduire à aucun des classements génériques préexistants : c'est la naissance de ce qu'on nommera à la suite de Baudelaire le "petit poème en prose", une nouvelle forme littéraire qui conclura dans le vers libre ce processus de brouillage de frontières entre prose et poésie qui s'était déclenché depuis déjà bien longtemps et qui contribuera à rendre obsolète l'ancien partage mètre (poésie) / prose.

Quoi qu'il en soit, étant donnée la difficulté de ranger ces productions dans des catégories bien définies, ces textes ont souvent été considérés comme inférieurs en dignité à la poésie versifiée et ils n'ont fait l'objet d'une analyse critique approfondie qu'à partir des années 1950. À ce moment-ci, comme nous le fait remarquer Michel Sandras, pour encadrer "[...] ces petites proses prétendant au titre de poème, signées de Michaux, Char, Ponge, Frénaud [...]"<sup>1</sup>, les académiciens se sont de fait tournés vers le passé en quête d'antécédents. En particulier, en 1959 Suzanne Bernard fait paraître *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*<sup>2</sup> qui a fixé la définition canonique du genre et qui dès lors n'a jamais cessé par son étendue et par sa richesse bibliographique d'influencer la lecture et la réception des œuvres en question.

De toute façon, malgré leur grand nombre<sup>3</sup>, les recherches et les études publiées sur le sujet dans les derniers soixante ans sont bien loin d'avoir exploré à fond tout ce pan de la littérature de l'époque car, dans la plupart des cas, elles ne portent que sur les écrivains français. En ce qui concerne les Belges, pourtant responsables de ce qui a été défini comme un véritable "foisonnement"<sup>4</sup> du genre, Suzanne Bernard est la seule qui se soit préoccupée de systématiser leur production<sup>5</sup>. À l'exception de quelques textes d'Émile

---

<sup>1</sup> Michel Sandras, "Le poème en prose : une fiction critique ?", Jean-Nicolas Illouz / Jacques Neefs (éd.), *Crise de prose*, Paris, PUV, 2002, p. 95.

<sup>2</sup> Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

<sup>3</sup> Sans prétendre à l'exhaustivité et en ordre chronologique, rappelons: Maurice Chapelan, *Anthologie du poème en prose*, Paris, Juillard, 1946 ; Luc Decaunes, *Le poème en prose. Anthologie*, Paris, Seghers, 1983 ; Michael Riffaeterre, "La sémiotique du genre : le poème en prose", *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983 ; Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995 ; Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996 ; Christian Leroy, *La Poésie en prose française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris, Champion, 2001 ; Julien Roumette, *Les Poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001.

<sup>4</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 475.

<sup>5</sup> Suzanne Bernard souligne qu'en Belgique les trois revues qui ont consacré le plus de place au poème en prose ont été *La Basoche* (1884-1885), que nous rencontrerons plus tard, *La Jeune Belgique* et *La Wallonie*.

Verhaeren et d'Hector Chainaye, aucune œuvre n'est toutefois analysée dans les détails et des noms tels qu'Arnold Goffin, Maurice Des Ombiaux, Jules et Georges Destrée, Charles Delchevalerie ou Pierre-Marie Olin<sup>1</sup> se réduisent à un pur exercice de citation. Pour suppléer à ce manque, dans notre thèse, nous tenterons de reconstruire le corpus belge du poème en prose et à cet effet, nous focaliserons notre attention sur les deux périodiques littéraires les plus représentatifs de la période, à savoir *La Jeune Belgique* (1881-1897) et *La Wallonie* (1886-1892) qui, en tant que revues, nous révéleront non seulement les œuvres les plus connues mais aussi celles qui n'ont jamais été publiées en volume.

Suite à l'interdiction de la contrefaçon (1852), pour soutenir la concurrence parisienne, les éditeurs belges s'étaient généralement adonnés à des impressions religieuses, techniques ou pratiques à grande diffusion et les périodiques littéraires représentaient pour les écrivains le seul moyen pour atteindre facilement un public<sup>2</sup> ; parmi ces organes, le plus souvent éphémères, les deux revues dont nous nous occuperons tiennent une place d'exception. Grâce à sa longue vie, *La Jeune Belgique* a pu accueillir tout au long de ses dix-sept ans d'existence le plus grand nombre de collaborateurs ; Paul Aron et Pierre-Yves Soucy soulignent qu'à bien regarder sa table des matières, "*La Jeune Belgique* peut se flatter d'avoir publié des œuvres ou des extraits de tous les auteurs qui ont compté dans la Belgique fin de siècle<sup>3</sup>". De son côté, quoiqu'elle ait vécu moins longtemps (sept ans), *La Wallonie*, d'abord régionaliste, puis symboliste, a su s'imposer comme le principal concurrent de *La Jeune Belgique* qui défendait – on le verra – des positions plus parnassiennes.

La sélection des textes à analyser n'a pas pu toutefois se limiter aux seules créations que les deux mensuels<sup>4</sup> présentaient explicitement comme des poèmes en prose car les étiquettes génériques ne sont pas toujours fiables et nous aurions risqué tant d'introduire dans notre corpus des compositions qui, en réalité, n'y auraient pas leur place, tant d'en

---

Si quant à la première, elle analyse, quoique brièvement, tant les contributions dans le genre des auteurs belges que des auteurs français, quant aux deux dernières, elle ne s'arrête que sur les textes des écrivains belges (*Op. cit.*, pp. 380–383, 475–482). Dans un souci de précision, rappelons que, quoique d'une manière moins approfondie, parmi les principaux ouvrages de référence sur le poème en prose inclus dans notre bibliographie, Yves Vadé a lui-aussi consacré quelques pages à la production belge, voir *Le poème en prose et ses territoires*, cit., pp. 128-131.

<sup>1</sup> Suzanne Bernard l'appelle par erreur Mac Olin (*op. cit.*, pp. 478, 581).

<sup>2</sup> Paul Aron / Pierre-Yves Soucy, *Les revues littéraires belge de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1998, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>4</sup> On verra qu'en réalité la fréquence de publication des deux périodiques a changé au cours des années et qu'elle n'a pas toujours été régulière.



laisser d'autres de côté. Pareillement, nous n'aurions pas pu nous restreindre aux productions qui correspondent à la définition du genre donnée par Suzanne Bernard car celle-ci est en réalité plutôt problématique.

D'après elle, le poème en prose serait déterminé par les critères d'unité, de brièveté et de gratuité, ce qui revient à dire qu'il ne se proposerait aucune fin en dehors de lui-même, ni narrative, ni descriptive, ni démonstrative<sup>1</sup> ; par conséquent, en suivant à la rigueur ses observations, beaucoup de pièces qui dans les deux périodiques prétendent à ce titre ne pourraient pas se classer sous ce genre, pensons aux œuvres qu'Hector Chainaye réunit en 1890 dans le recueil *L'Âme des choses* (Paris, Vanier), à celles que O.G. Destrée publie en 1894 sous le titre *Poèmes sans rimes* (London, Chiswick), mais aussi à celles qui, introduites en revue sous d'autres étiquettes comme "contes", "transpositions" ou "prose", sont en réalité affines à celles que nous venons de mentionner.

Pour cette raison, nous nous sommes demandé quelle pouvait être la validité de ce classement et s'il ne valait pas mieux le soumettre à vérification, d'autant plus que des exemples des textes à caractère narratif, descriptif ou moral peuvent se retrouver aussi chez les auteurs que la critique de l'époque et la chercheuse elle-même tiennent comme les plus représentatifs du genre, citons les *Illuminations* de Rimbaud, la vaste production de Huysmans, les "Anecdotes ou poèmes" de Mallarmé et encore ces deux écrivains qui sont généralement tenus comme les initiateurs de cette nouvelle forme : Aloysius Bertrand et Charles Baudelaire.

D'ailleurs c'est aussi l'attitude de ces écrivains qui nous a poussé à soutenir la nécessité d'une révision des positions de Bernard ; comme nous allons le voir, personne parmi eux ne s'est soucié de rédiger une poétique précise du genre ; ils ont utilisé la formule "poème en prose" pour décrire des productions extrêmement différentes entre elles et, même quand ils ont donné des définitions explicites de cette forme, en réalité, celles-ci ne correspondent pas à leurs pratiques d'écriture.

Notre hypothèse est alors qu'en dépit des catégorisations proposées par les académiciens et des noms utilisées par les écrivains, les auteurs dont nous nous occuperons conçoivent leurs œuvres non pas dans les limites d'un modèle générique, aussi varié et hétérogène que la critique ait pu le décrire, mais dans un espace de transition entre prose et poésie où chacune de leurs compositions relève de

---

<sup>1</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, pp. 9-17.

l'expérimentation et où ces textes narratifs, descriptifs ou didactiques que pour des raisons que nous allons approfondir Suzanne Bernard exclut du domaine du "poème en prose" pourraient en fait trouver leur place. C'est la raison pour laquelle, après avoir écarté des deux revues tout ce qui est écrit en vers, les critiques littéraires et artistiques, les réalisations d'auteurs français et les traductions d'artistes étrangers, nous avons retenu en ligne de principe tous les courts textes en prose ; ce n'est que suite à leur analyse et à la reconnaissance de leur éventuelle poéticité, indépendamment de la possibilité de les reconduire à la définition canonique du genre, que nous les avons gardés ou éliminés de notre corpus et cela, non sans de multiples nuances.

Notre travail consistera donc à élucider la manière par laquelle ces œuvres, assimilables aux genres les plus divers, se font "poème". Pour ce faire, il nous faudrait toutefois confronter nos compositions à un modèle type de poème que nous ne possédons pas car la notion de poésie varie constamment selon les époques et les auteurs. Quoi qu'il en soit, il nous semble que ce qui compte ici n'est pas tant de savoir ce que c'est la poésie mais de savoir ce que serait la poésie des textes du corpus, c'est-à-dire comprendre pour quelles raisons chacun de ces textes pouvait être considéré à l'époque de sa rédaction comme un poème ; ce que nous pouvons mieux comprendre en nous référant à l'essai de Charles L. Stevenson intitulé précisément "Qu'est-ce qu'un poème ?"<sup>1</sup>.

Dans la tentative de parvenir à une définition de poème, Stevenson se rend compte qu'un tel objectif ne peut pas être atteint ; il constate qu'il est toutefois possible de reformuler cet interrogatif et de se demander quand un texte peut être classé comme poème. À cet effet, il faudrait probablement d'après le critique non pas rapporter chaque œuvre à une définition préalable de poésie fondée sur un critère ou un groupe de critères particuliers mais plutôt comparer chaque texte à l'ensemble de productions que nous reconnaissons comme poèmes et observer quel niveau d'affinité existe entre eux ; en d'autres termes, il propose de décrire un texte comme poème s'il y avait entre ce dernier et les autres considérés comme tels des "ressemblances de famille"<sup>2</sup>. Il imagine alors de dresser un diagramme dans lequel il situe idéalement une colonne pour tous les marques poétiques comme la présence d'un rythme, d'un système rimique, de figures rhétoriques ou encore certains thèmes particuliers. La largeur de chaque colonne dépend de la valeur de poéticité qu'on confère à l'attribut qui lui est associé. Construit ce diagramme,

---

<sup>1</sup> Charles L. Stevenson, "Qu'est-ce qu'un poème ?", *La Notion de littérature* (Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1987, pp. 157-201.

<sup>2</sup> Le terme est emprunté à Wittgenstein, nous citons d'après *Ibidem*, p. 172.

Stevenson suppose de colorer dans chaque colonne, lors de l'analyse du texte, une quantité d'espace proportionnelle à l'importance de chaque élément à l'intérieur du texte ; à la fin de l'analyse si une bonne partie du diagramme, qu'il fixe par hypothèse à 30 %, est colorée, le texte pourra se dire un poème<sup>1</sup>.

Il est indéniable qu'il s'agit d'un diagramme dont l'utilisation pratique est impossible : comment pourrions-nous établir quelle est la quantité de diagramme coloré suffisante à faire classer un texte comme poème ou encore comment pourrions-nous traduire en une unité mathématique précise la présence d'un élément d'un texte pour colorer une partie de la colonne correspondante ? Cependant nous croyons qu'une telle conception du problème nous aiderait à bien saisir le phénomène que nous nous proposons d'étudier. Comme Stevenson, nous ne pouvons pas ramener la poésie à une définition stable et univoque ; l'analyse des revendications des poètes aussi bien que de leurs compositions nous montrera qu'il existe toutefois des facteurs qui étaient à cette époque-là carrément associés à la poésie, et plus précisément au poème en prose, et il nous serait donc possible de chercher à établir si une ressemblance de famille existe entre les textes de notre corpus et ces autres qui étaient appelés poèmes.

### Étapes de l'analyse

Dans le premier chapitre de notre travail, après avoir analysé à l'aide des nombreuses études sur le sujet les difficultés liées à la possibilité de définir ce que c'est la poésie, nous nous préoccupons d'illustrer la démarche que nous nous proposons de suivre. Nous exposerons avec Genette les différences entre poétique essentialiste et poétique conditionaliste et nous expliquerons quels seraient pour nous les avantages de se rallier à cette dernière. Par la suite, nous reconstruirons l'histoire de l'étiquette générique "poème en prose" et nous verrons comment les textes ainsi nommés ont évolué le long des siècles. Ceci fait, nous examinerons les travaux des critiques qui nous ont précédés et nous tenterons de comprendre jusqu'à quel point ils pourraient s'avérer utiles à notre propos. En particulier, notre attention se focalisera sur *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard qui, la première, a su donner une définition du genre apparemment irréfragable et a contribué à ce qui a été défini la "canonisation du poème en prose". Successivement, nous détaillerons les objections à cet essai formulées plus

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 171-181.

récemment par des chercheurs comme Leroy, Vibert et Sandras et à partir de leurs remarques, nous procéderons à un exposé plus ponctuel de notre problématique.

Dans le deuxième chapitre, nous nous chargerons de reparcourir l'histoire de *La Jeune Belgique* et de *La Wallonie* et, en nous appuyant sur la vaste bibliographie sur la matière et tout notamment sur les travaux de Paul Aron<sup>1</sup>, nous les encadrerons dans le milieu historique et culturel de la Belgique du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

À la lumière des observations exposées, dans le troisième chapitre, nous examinerons les courts textes en prose des deux revues et nous verrons se délinéer notre corpus lequel, étant données les prémisses théoriques, ne pouvait se définir qu'au fur et à mesure de l'analyse. Nous nous arrêterons sur les cas les plus problématiques et sur les modalités par lesquelles le récit, la description et l'enseignement - que Bernard à la suite du Mallarmé de "Crise de vers" (1897) excluait du domaine de la poésie - peuvent en fait figurer dans le poème en prose.

Ceci fait, dans un souci descriptif, nous nous arrêterons sur l'analyse des thèmes et des motifs les plus communs dans la production isolée et nous nous interrogerons sur la possibilité de tirer de ces remarques des pistes à poursuivre afin de comprendre les raisons pour lesquelles les écrivains belges de la période avaient adopté ce genre qui, à l'époque, n'était plus à vrai dire une nouveauté. Les réponses obtenues n'étant que partiellement satisfaisantes, en faisant des emprunts à la théorie des champs de Bourdieu et en entrecroisant nos données avec celles tirées des essais de Paul Aron, dans le dernier chapitre, nous formulerons l'hypothèse selon laquelle la pratique du poème en prose représentait pour les écrivains économiquement et socialement moins favorisés le choix stratégiquement le plus sûr pour entrer en littérature ; il paraît en effet qu'à l'intérieur d'un champ littéraire désormais autonome, une telle option pouvait leur permettre d'obtenir de la reconnaissance tant parmi ceux qui occupaient le pôle des dominants, tant parmi ceux qui occupaient le pôle des dominés. Nous verrons que pour de jeunes auteurs en quête de reconnaissance une telle stratégie ne sera pas toujours payante.

---

<sup>1</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, Bruxelles, Labor, 1985, pp. 127- 170.

## Chapitre 1 : Poésie et poème en prose, l'impossibilité d'une définition

Si le vers libre, comme nous le fait remarquer Dominique Combe, "[...] maintient tout de même les principes d'une disposition en 'lignes' perceptibles au premier coup d'œil"<sup>1</sup>, le poème en prose, en introduisant la prose dans le domaine du poétique, bouleverse totalement les habitudes littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle. En fournissant l'exemple d'une poésie sans le vers, l'analyse de ce dernier pourrait cependant contribuer à la formulation d'une définition de poésie plus ponctuelle et c'est précisément ce à quoi vise Tzvetan Todorov dans son essai "La poésie sans le vers" :

[...] ôté le vers, que reste-t-il de la poésie ? [...] c'est la prose qui s'oppose au vers ; celui-ci étant exclu, nous pouvons nous demander en quoi consiste le poème et, de là, remonter à la définition du poétique. Nous avons là, pourrait-on dire, des conditions expérimentales parfaites pour chercher la réponses à nos questions<sup>2</sup>.

En reprenant et en approfondissant les observations de la susmentionnée Suzanne Bernard sur les deux recueils de poèmes en prose les plus célèbres, à savoir les *Petits Poèmes en prose* (1869) de Baudelaire et *Les Illuminations* (1886) de Rimbaud, le théoricien compare alors les deux œuvres à la recherche d'une cause commune de poéticité qui, confrontée à d'autres productions, pourrait par la suite mener à l'élaboration d'une notion transculturelle et transhistorique de poésie. Comme nous le verrons mieux dans la deuxième partie de ce chapitre, exception faite pour leur brièveté et une tendance à l'atemporalité qui résulte de toute façon de facteurs totalement différents, aucune similarité remarquable n'existe toutefois entre les deux et Todorov doit finalement renoncer à son projet :

[...] si même les textes de deux poètes séparés à peine par une dizaine d'années, écrivant dans la même langue et dans le même climat intellectuel du présymbolisme, sont qualifiés (par eux-mêmes ou par leurs contemporains) de "poétiques" pour des raisons aussi différentes, aussi indépendantes, ne doit-on pas se rendre à l'évidence : la poésie n'existe pas, mais il existe, il existera des conceptions variables de la poésie, non seulement d'une époque à l'autre mais aussi d'un texte à l'autre<sup>3</sup>.

Ceci dit, pour bien comprendre le cadre dans lequel nous nous proposons de travailler, il ne nous reste qu'examiner comment l'idée de poésie a évolué le long des

---

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires* [version Kindle], Paris, Hachette, 1992.

<sup>2</sup> *La Notion de littérature et autres essais*, cit, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 84.

siècles en nous servant à cet effet des observations les plus intéressantes que nous pouvons tirer de nos prédécesseurs, en particulier nous nous référerons aux essais *Poésie et Récit*<sup>1</sup> de Dominique Combe et *Fiction et Diction*<sup>2</sup> de Gérard Genette.

### 1.1 Qu'est-ce que la poésie ?

Point de départ de notre itinéraire ne peut être que la *Poétique* d'Aristote, traité inachevé composé vers 340 avant J.-C. qui, presque inconnu de l'Antiquité et du Moyen-âge, a toutefois dominé, malgré plusieurs réinterprétations, la réflexion littéraire occidentale pendant plusieurs siècles.

Du grec *poiein* (créer, produire), la poésie est définie par le philosophe comme l'art de l'imitation en vers, ou plus précisément à travers le langage, le rythme et la mélodie ; des éléments qu'il reconduit à deux tendances naturelles de l'homme :

I. Il y a deux causes, et deux causes naturelles, qui semblent, absolument parlant, donner naissance à la poésie.

II. Le fait d'imiter est inhérent à la nature humaine dès l'enfance ; et ce qui fait différer l'homme d'avec les autres animaux, c'est qu'il en est le plus enclin à l'imitation : les premières connaissances qu'il acquiert, il les doit à l'imitation, et tout le monde goûte les imitations [...]

VI. Comme le fait d'imiter, ainsi que l'harmonie et le rythme, sont dans notre nature (je ne parle pas des mètres qui sont, évidemment, des parties des rythmes), dès le principe les hommes qui avaient le plus d'aptitude naturelle pour ces choses ont, par une lente progression, donné naissance à la poésie, en commençant par des improvisations<sup>3</sup>.

De toute façon – nous prévient Alain Vaillant<sup>4</sup> - l'imitation dont parle Aristote ne doit être confondue ni avec la rédaction d'œuvres conformes à des modèles antécédents, ni avec la représentation minutieuse de la réalité ; ce que le poète appelle en grec "mimèsis" et que Gérard Genette propose de traduire en français comme "fiction"<sup>5</sup> correspond de fait à la capacité d'inventer des histoires ou, pour le moins, de transmettre des histoires déjà inventées. Il nous faut toutefois préciser que ces histoires ne doivent pas forcément être imaginaires mais qu'elles peuvent aussi être tirées de l'histoire car la différence entre l'historien et le poète ne résiderait pas d'après Aristote dans la véracité du récit mais plutôt dans la manière de le présenter. En effet, alors que le premier relate les événements

---

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit : une autre rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. : pour *Introduction à l'architexte*, 1979, pour *Fiction et Diction*, 1991).

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, traduction de 1922 par Charles-Émile Ruelle [version Kindle], Éditions de la Bibliothèque Digitale, 2013.

<sup>4</sup> Alain Vaillant, *La Poésie*, Paris, Colin, 2012, p. 12.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, cit., p. 96.

historiques comme des faits qui se sont réellement produits, le deuxième les raconte en les revêtant des caractères du possible et du vraisemblable, c'est-à-dire comme s'ils pouvaient encore arriver à chacun d'entre nous :

[...] la différence entre l'historien et le poète ne consiste pas en ce que l'un écrit en vers et l'autre en prose. Quand l'ouvrage d'Hérodote serait écrit en vers, ce n'en serait pas moins une histoire, indépendamment de la question du vers ou de prose. Cette différence consiste en ce que l'un parle de ce qui est arrivé, et l'autre de ce qui aurait pu arriver.

[...] le poète doit être nécessairement un faiseur de fables<sup>1</sup> plutôt qu'un faiseur de vers, d'autant qu'il est poète par l'imitation : or il imite des actions ; donc lors même qu'il lui arrive de composer sur des faits qui sont arrivés, il n'en sera pas moins un poète, car rien n'empêche que quelques-uns des faits arrivés soient de telle nature qu'il serait vraisemblable qu'ils fussent arrivés ou possible qu'ils arrivent, et, dans de telles conditions, le poète est bien le créateur de ces faits<sup>2</sup>.

De ce qui précède, il s'ensuit également que, pour Aristote, l'aspect imitatif est prépondérant par rapport à l'écriture en vers ; ce qu'il explicite bien d'ailleurs au moment où il se porte sur la tendance à nommer poète tout versificateur :

Il est vrai que les auteurs qui exposent en vers quelques points de médecine ou de physique reçoivent d'ordinaire cette qualification ; mais, entre Homère et Empédocle, il n'y a de commun que l'emploi du mètre. Aussi est-il juste d'appeler le premier un poète et le second un physicien, plutôt qu'un poète<sup>3</sup>.

Ayant décrit la poésie en terme d'art représentatif, le philosophe passe donc à en discriminer les subdivisions internes. Quant aux objets représentés, les hommes, il les divise en trois catégories : supérieurs, inférieurs ou égaux au commun des mortels ; quant à la manière de les présenter, il isole deux différentes situations d'énonciation : le mode<sup>4</sup> narratif où le poète parle en son propre nom et le mode dramatique où au contraire ce sont les personnages eux-mêmes qui s'expriment. En laissant de côté le groupe des hommes égaux au commun des mortels sur lesquels Aristote ne s'arrête pas vraiment et en entrecroisant les autres catégories, on reconnaît pour chaque mode deux classes

---

<sup>1</sup> Nous entendons par fable l'organisation des événements, lisons dans la *Poétique* d'Aristote : "(l)'imitation d'action, c'est une fable ; j'entends [...] par fable la composition des faits [...]" (*op. cit.*).

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.* - Remarquons que c'est précisément à partir de cette observation qu'à l'époque du développement du roman français, plusieurs écrivains ont pu qualifier ce dernier de poème. Genette cite à ce propos Pierre-Daniel Huet qui dans son *Traité de l'origine des romans* (1670) a écrit : "Suivant cette maxime d'Aristote, que le Poète est plus Poète par les fictions qu'il invente que par les vers qu'il compose, on peut mettre les faiseurs de Roman au nombre des Poètes" (*Fiction et Diction*, cit., p. 97).

<sup>4</sup> Le terme "mode" pour décrire ces deux différentes situations d'énonciation est emprunté par Genette à la traduction de J. Hardy (*Poétique*, Paris, Société des Belles Lettres, 1932). Voir Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", cit., p. 18.

d'imitation, l'une focalisant sur des hommes supérieurs, l'autre sur des hommes inférieurs, à savoir : pour le mode dramatique, la tragédie et la comédie, pour le mode narratif, l'épopée et la parodie<sup>1</sup>.

Ceci dit, nous pouvons constater que par rapport à Platon, Aristote réduit le nombre des modes de représentation pris en compte ; chez son prédécesseur le mode narratif était de fait ultérieurement segmenté en mode narratif mixte et mode narratif pur<sup>2</sup> correspondant respectivement à l'épopée, où la voix du narrateur s'alterne aux dialogues des personnages, et au dithyrambe, où l'énonciation est réservée exclusivement au poète<sup>3</sup>. Il est alors évident – note Genette – que dans le passage de la triade platonicienne, narratif pur- narratif mixte- dramatique, au couple aristotélicien, narratif-dramatique, "une case du tableau s'est vidée<sup>4</sup>" et ce sera précisément cette place qui sera plus tard occupée, grâce à une série de réaménagements, par l'ensemble de tous ces poèmes qui réunis à partir de l'âge classique sous le nom commun de "poésie lyrique" étaient écartés du champ de la poésie car peu respectueux du principe aristotélicien de la "mimèsis" qui, rappelons-le, est imitation d'actions.

Pendant de longs siècles, l'influence d'Aristote sur la théorie littéraire a en effet empêché la systématisation des genres lyriques et a favorisé la prolifération de toute une série d'arts poétiques, comme celle de Boileau en 1674<sup>5</sup>, qui se contentaient de les juxtaposer à la comédie, à la tragédie et à l'épopée sans pourtant procéder à une conceptualisation plus organique.

En 1746, un effort en ce sens a toutefois été accompli dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* par l'abbé Charles Batteux qui, indigné par le rejet du domaine poétique de quelques-uns des chefs-d'œuvre de la littérature occidentale comme les odes de Pindare et d'Horace, les cantiques des Prophètes et les Psaumes de David, a soutenu non seulement que ces poèmes en tant qu'expression des sentiments et des passions

---

<sup>1</sup> En réalité, ce genre n'est jamais nommé par Aristote qui se borne à l'illustrer par des exemples d'œuvres aujourd'hui disparues comme le *Margitès* d'Homère, voir Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", cit., p. 20.

<sup>2</sup> Genette signale que Platon parle de *lexis*, littéralement "forme", pour indiquer les modes de représentation (*Ibidem*, p. 16).

<sup>3</sup> Le caractère mixte de l'énonciation épique est bien évidemment reconnu par Aristote qui précisément à ce propos soutient que le grand mérite d'Homère était celui de réduire le plus possible ses interventions étant donné que lorsque le poète "[...] parle, il n'est pas imitateur" (*op. cit.*). Il s'ensuit que ce qui disparaît chez lui comme le constate Genette est la position du dithyrambe et en même temps le besoin de distinguer entre un narratif pur et un narratif mixte ; d'ailleurs, le corpus dithyrambique devait être à son époque déjà plutôt mince et, qui plus est, un narratif pur a dû lui paraître comme un mode exclusivement théorique car il serait inconcevable par exemple de narrer sans jamais décrire (voir Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", cit., p. 27)

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>5</sup> Pour approfondir, voir la bibliographie indiquée par Gérard Genette : *Ibidem*, pp. 28-29.



primordiaux des hommes seraient en réalité "les plus parfaits"<sup>1</sup> mais aussi qu'ils relèveraient comme les autres du principe aristotélicien de la "mimèsis". Exception faite pour les cantiques des Prophètes qui ont été inspirées aux écrivains par un Dieu créateur qui comme tel n'a pas besoin d'imiter, toutes les autres compositions lyriques seraient selon Batteux les produits d'un travail d'imitation des sentiments humains :

[...] Dieu [...] est le maître : il n'a pas besoin d'imiter, il crée. Au lieu que nos poètes dans leur ivresse prétendue, n'ont d'autre secours que celui de leur Génie naturel, qu'une imagination échauffée par l'Art, qu'un enthousiasme de commande. Qu'ils aient eu un sentiment réel de joie : c'est de quoi chanter, mais un couplet, ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue ; c'est à l'Art à coudre à la pièce de nouveaux sentiments qui ressemblent aux premiers. Que le Nature allume le feu ; il faut au moins que l'Art le nourrisse et l'entretienne<sup>2</sup>.

Dans une observation adressée à son critique et traducteur allemand Adolf Schlegel, selon lequel les poètes dérogeraient très souvent au principe de l'imitation en représentant leurs propres émotions plutôt que des sentiments feints, Batteux précise que quand bien même ces derniers seraient réels, le principe d'imitation n'en serait pas moins valable car au moment où ils se font littérature, ils assument, comme l'écrivait Aristote pour les événements historiques, les caractères du vraisemblable :

M. Schlegel [...] veut qu'en une infinité de cas le poète chante ses sentiments réels [...] Cela se peut, j'en conviens même dans ce chapitre qu'il attaque. Je n'avais qu'à y prouver deux choses : la première, que les sentiments peuvent être feints comme les actions ; qu'étant partie de la nature peuvent être imités comme le reste [...] La seconde, que tous les sentiments exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, doivent être soumis aux règles de l'imitation poétique, c'est-à-dire qu'ils doivent être vraisemblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre, et enfin rendus avec toutes les grâces et toute la force de l'expression poétique. C'est le principe de l'imitation, c'en est l'esprit<sup>3</sup>

Avec Batteux, le lyrisme a été donc finalement intégré au système classique de définition de la poésie et une nouvelle tripartition, narratif-dramatique-lyrique, voit le jour ; cependant, un tel changement n'a pu se produire qu'au détriment de la fidélité au texte aristotélicien car là où le philosophe grec parlait d'imitation d'actions, l'abbé

---

<sup>1</sup> "Quoi ! s'écrie-t-on d'abord ; les cantiques des Prophètes, les Psaumes de David, les Odes de Pindare et d'Horace ne seront point de vrais Poèmes ? Ce sont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La Poésie n'est-elle pas un Chant, qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnaissance ? N'est-ce pas un cri du cœur, un élan où la Nature fait tout et l'Art, rien ?" (Leyde, Élie Luzac fils, 1753, p. 157).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>3</sup> Batteux publie cette note dans *Principes de littérature* de 1764 contenant dans son premier volume une nouvelle édition de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* ; pour la citation : Lyon, Amable Leroy, 1800, pp. 258-259.

français introduit la notion bien évidemment plus large d'imitation de la nature. Qui plus est, tout en se présentant comme issue directement de la *Poétique*, cette dernière ne faisant aucune place au lyrisme, la nouvelle organisation des modes de représentation n'a été possible que grâce à une série de distorsions. Selon Genette<sup>1</sup>, influencé par le système platonicien, Batteux aurait de fait d'abord interprété comme un indice de tripartition des modes quelques remarques sur le dithyrambe à vrai dire plutôt secondaires contenues dans l'œuvre d'Aristote, puis en suivant Platon, il aurait reconduit ce genre au mode du narratif pur et, enfin, en tenant compte que dans tous les deux cas, l'énonciation serait réservée exclusivement au poète, il aurait associé le lyrisme au dithyrambe. Il a écrit :

Aristote distingue trois genres ou trois couleurs [...] Ces trois couleurs sont celles du dithyrambe ou de la Poésie lyrique, celle de l'Épopée ou de la poésie de récit, enfin celle du Drame, ou de la Tragédie et de la Comédie<sup>2</sup>.

Malgré cela, comme il est témoigné par le dictionnaire de l'Académie française de 1694 aussi bien que par celui de Trévoux de 1771 (qui quant à la définition de poème ne fait que recopier celle proposée par Furetière en 1690), le lyrisme continue à profiter par rapport à l'épopée ou la tragédie d'une dignité inférieure :

Poème. Toute forme d'ouvrage en vers [...] Se dit absolument et particulièrement du Poème épique (Dictionnaire de l'Académie<sup>3</sup>).

Ouvrages, composition en vers avec des pieds, rimes et cadences nombreuses. Les vrais poèmes sont les épiques et les dramatiques, les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs action d'un héros. Les vers lyriques, sonnets, épigrammes et chansons ne méritent le nom de poème que fort abusivement (Furetière<sup>4</sup>)

Ouvrages, composition en vers d'une juste longueur. Les vrais poèmes sont les épiques et les dramatiques, les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs action d'un héros. Les vers lyriques, sonnets, épigrammes et chansons ne méritent le nom de poème que fort abusivement (Trévoux<sup>5</sup>)

Comme nous le verrons en nous référant à Dominique Combe, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle un gros changement commence toutefois à se produire et au siècle suivant, le lyrisme occupera le centre de la scène littéraire.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", cit., pp. 35-39.

<sup>2</sup> Batteux, *Principes de la littérature*, cit., p. 210.

<sup>3</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Coignard, 1694.

<sup>4</sup> Antoine Furetière (dir.), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690.

<sup>5</sup> *Dictionnaire universel français et latin*, Paris, Compagnie des librairies associées, 1771. – Le Dictionnaire de Trévoux fut lancé en 1704 par les jésuites de l'Académie de Trévoux dans l'Ain, d'où il tire son nom.

À l'époque classique, la triade isolée par Batteux était entièrement subsumée "[...] sous la catégorie de la 'Poésie' entendue selon le double sens de la versification et de la création<sup>1</sup>" et de laquelle les genres en prose comme le roman étaient écartés. Cependant leur développement aussi bien que la diffusion de la prose au théâtre et le déclin de l'épopée, dont *La Légende des siècles* (1859-1883) de Hugo représente le dernier exemple remarquable, met gravement en crise le système établi et au partage narratif-dramatique-lyrique s'ajoute l'opposition formelle prose/poésie. Il s'ensuivra que le mode narratif et le mode dramatique autrefois intégrés dans le domaine de la poésie, à laquelle en réalité en suivant Aristote le lyrique appartient à peine, passent dans le champ de la prose alors que le vers étant réservé à la production lyrique, la poésie finira par coïncider exclusivement avec cette dernière, perdra ses distinctions internes en tragédie, comédie, épopée et parodie et cessera d'être un quasi-équivalent de ce que nous nommerions aujourd'hui "littérature<sup>2</sup>". Voilà comment ces changements ont été synthétisés en un seul tableau par Dominique Combe :

---

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit*, cit., pp. 70.

<sup>2</sup> Le terme "littérature", comme l'a bien démontré Foucault, n'a commencé à se répandre qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle ; auparavant, l'ensemble de textes qu'on indique aujourd'hui ainsi était de fait désigné à l'aide du mot "poésie". Comme nous l'avons vu, même si chez Aristote, la "poésie" excluait théoriquement les vers didactiques et les œuvres en prose, dans la pratique, à l'époque classique, ces derniers finissaient en fait par être eux-aussi subsumés sous cette dénomination soit parce qu'ils étaient écrits en vers, soit en raison de la prééminence de la fable sur la versification. – Quant au terme littérature, lisons dans *Les Mots et les choses* : "[...] depuis Dante, depuis Homère, il a bien existé dans le monde occidental une forme de langage que nous autres maintenant nous appelons "littérature". Mais le mot est de fraîche date, comme est récent aussi dans notre culture l'isolement d'un langage singulier dont la modalité propre est d'être "littéraire". C'est qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où le langage s'enfonçait dans son épaisseur d'objet et se laissait, de part en part, traverser par un savoir, il se reconstituait ailleurs, sous une forme indépendante, difficile d'accès, repliée sur l'énigme de sa naissance et tout entière référée à l'acte pur d'écrire [...] la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale [...] elle rompt avec toute définition de "genres" comme formes ajustées à un ordre de représentation, et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer contre tous les autres discours son existence escarpée ; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi ; comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme [...] Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être" (Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 313).

XVII- XVIII<sup>e</sup>  
siècles

PROSE

POÉSIE  
épique dramatique (lyrique)

XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>  
siècles

PROSE  
Narratif-dramatique

POÉSIE  
lyrique<sup>1</sup>

À côté de ce nouveau partage – note encore le théoricien – nous en voyons toutefois surgir aussi un autre qui, en vigueur encore aujourd'hui dans les classements bibliographiques, découpe l'espace littéraire en roman, poésie et théâtre et nous aide à mieux saisir les autres changements qui se sont produits. Le mode narratif qui par le passé correspondait à l'épopée est maintenant incarné par le roman, qui en représenterait d'après Lukacs la version moderne<sup>2</sup>, alors que suite à l'effacement des frontières entre comédie, tragédie et drame, le théâtre ne se définit plus, d'une manière moins déterminée, que par son mode de représentation.

Le théâtre mise à part, nous voyons alors que l'opposition entre prose et poésie se réduit désormais à celle entre roman et lyrisme, ce qui revient à dire que le mode narratif ayant été relégué au premier, le récit devient un facteur de prosaïté. En laissant de côté les détails de leurs affirmations sur lesquels nous reviendrons dans la deuxième partie de ce chapitre quand nous nous occuperons plus particulièrement de la définition du poème en prose, nous constatons que c'est précisément en ce moment-ci que plusieurs poètes, non sans de nombreuses contradictions, commencent en effet à théoriser ce refus du récit qui ne cesse pas d'obséder depuis désormais presque deux siècles la critique littéraire. Edgar Poe renie dans *The Poetic Principle* (1850) le statut poétique des épopées, trop longues pour susciter cette émotion que tout poème serait censé réveiller ; Baudelaire reprend la suite ces idées dans la préface à sa traduction des *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (1857)<sup>3</sup> et dans son essai sur Hugo (1862)<sup>4</sup> ; Mallarmé dans "Crise de vers"<sup>5</sup> (1897) définit la poésie comme un état de langage "essentiel" récusant ces actes

---

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit*, cit., pp. 70-71.

<sup>2</sup> Cette thèse que Lukacs expose dans sa *Théorie du roman* (1920) remonte en réalité déjà à Hegel qui dans son *Cours d'esthétique* (publié posthume en 1835) l'a décrit comme une "épopée bourgeoise moderne" : [...] ce qui manque au roman, c'est la poésie du monde primitif qui est la source de l'épopée. Le roman, au sens moderne du mot, présuppose une réalité déjà devenue prosaïque et sur le terrain de laquelle, il cherche autant que faire se peut, à restituer aux événements ainsi qu'aux individus et à leurs destinées la poésie dont la réalité les a dépouillés" (trad. Lefebvre, Paris, Aubier, 1996, t. 2, p. 549).

<sup>3</sup> "Notes nouvelles sur Edgar Poe", préface à *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Lévy, 1857.

<sup>4</sup> Paru pour la première fois dans le *Boulevard* le 20 avril 1862 sous le titre "Victor Hugo, : *Les Misérables*".

<sup>5</sup> Mallarmé, Stéphane. "Crise de vers", *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897. – Dans ce qui suit nous citons depuis le texte à peine mentionné ; les condamnations dont il est question avaient toutefois déjà paru en 1886 dans l' "Avant-dire" au *Traité du Verbe* de René Ghil en 1886 (Paris, Giraud, pp. 5-7).

linguistiques comme "(n)arrer, enseigner (et) décrire" qui ne desserviraient que l' "universel *reportage*"<sup>1</sup>, c'est-à-dire tout ce qui est lié à l'économie, à l'idéologie et à la société extérieure.

Ceci dit, il nous faut encore remarquer que les deux termes de l'opposition, récit et poésie, n'appartiennent pas au même niveau d'analyse ; dans un système plus cohérent, observe Combe, qui n'oublie pas le cas particulier de la poésie en prose que nous étudierons plus tard, le symétrique de la poésie serait la prose :

La distinction fondamentale de la prose et de la poésie (versifiée ou non) [...] a trait au code linguistique. Le langage poétique, à défaut d'être une langue au sens rigoureux du terme, est un sous-code de la langue, défini par des facteurs phonétiques, rythmiques, syntaxiques et sémantiques spécifiques [...].

Confronter la poésie au récit, c'est rapporter un certain "emploi" de la langue (la poésie), que certains linguistes appellent "sous-code" ou "code secondaire", comme spécification du "code primaire" de la langue<sup>2</sup>, à une composante de ce code<sup>3</sup>.

Qui plus est, le théoricien spécifie que malgré une certaine tendance qu'il identifie chez Jakobson, Riffaterre et Cohen à comparer la poésie au langage ordinaire, en réalité, la poésie ne s'oppose à la prose que dans le cadre du discours littéraire comme il a été bien souligné par Henri Meschonnic auquel il fait référence :

[...] la prose pour beaucoup est identifiée au discours ordinaire, et par là opposé à la poésie. Linguistiquement, rhétoriquement, la prose et la poésie toutes deux s'opposent au discours ordinaire. Il y a les proses, comme les poésies. Qui ne s'identifient plus absolument au vers. Partant de cette pluralité, il apparaît dénué de sens d'opposer la poésie à la prose<sup>4</sup>.

De son côté, le récit coïncide avec ce que Bakhtine nomme en opposition aux genres "seconds" ou "littéraires", les genres "premiers" ou "genres du discours". Alors que ces derniers, liés à l'urgence pratique dépassent le domaine littéraire et surgissent au milieu d'échanges verbaux spontanés, les genres littéraires évoluent dans un contexte culturel plus sophistiqué et peuvent exploiter pour leur façonnement les genres "premiers" ; un

---

<sup>1</sup> Mallarmé, "Crise de vers", "Divagations", *Mallarmé. Poesie e prose con testo a fronte*, Milano, Garzanti, 2005, p. 302.

<sup>2</sup> Combe fait référence ici à *La Structure du texte artistique* (1973) de Youri Lotman.

<sup>3</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit*, cit., p. 34, 33.

<sup>4</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, p. 396. – Pour une discussion plus approfondie, voir dans cet essai pp. 37-38, 396-397, 403 *sqq.* ainsi que Dominique Combe, *Poésie et Récit*, cit., pp. 32 *sqq.*

roman par exemple est un genre littéraire dont le développement est assuré par le recours au récit et à d'autres genres premiers tels que la description ou le commentaire<sup>1</sup>.

En dépit de ces différences, souligne Combe, le partage poésie-récit semble fonctionner assez bien et cela parce qu'en réalité, quoiqu'à travers une terminologie impropre, ce sont deux éléments équivalents qu'on confronte : la poésie et le récit sont de fait envisagés ici comme des genres. Par une réduction synecdochique, le récit est identifié au roman dont il est la composante principale alors que par le terme poésie on entend cette production lyrique que nous avons vu occuper maintenant presque exclusivement le domaine que ce mot peut décrire. Mais qu'est qu'un genre littéraire ?

En se fondant chaque fois sur des critères différents, les définitions de genres qui ont été données le long des siècles sont tellement nombreuses et variées qu'il nous est impossible dans le cadre restreint de notre travail de les reparcourir dans leur intégralité ; en renvoyant pour cela à l'œuvre de Schaeffer *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*<sup>2</sup> à laquelle nous nous référerons constamment et qui a su fournir une vision organique, ponctuelle et détaillée du problème, nous nous limiterons pour le moment à rapporter ici la définition de Combe :

Le concept de "genre" sera [...] réservé aux genres historiques, institutionnels, définis empiriquement à partir de l'histoire de la littérature, selon des critères formels et thématiques : l'épopée, dans la tradition occidentale, est un genre défini à la fois par le récit et la thématique guerrière, par exemple. Le genre par conséquent ne consiste pas essentiellement dans la dimension linguistique, même si chaque genre se caractérise par l'emploi de certains procédés de langue et de style particuliers<sup>3</sup>.

En revenant au partage aristotélicien, on parlera donc de genre pour la tragédie, la comédie, l'épopée et la parodie, c'est-à-dire pour ces classes d'imitation qui, comme l'exemplifie très bien le tableau vu plus haut élaboré par Genette, se trouvent à l'intersection entre un mode et un critère thématique définissant le sujet de l'œuvre<sup>4</sup>. Avant de passer à un autre point essentiel de notre réflexion, il nous faut toutefois préciser qu'avec la parution du lyrisme comme une catégorie à part entière, le système

---

<sup>1</sup> "Les genres seconds du discours - le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. - apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) - artistique, scientifique, socio-politique - plus complexe et relativement plus évolué. Au cours du processus de leur formation, ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané" (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 267).

<sup>2</sup> Paris, Seuil, 1989.

<sup>3</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit*, cit., p. 34.

<sup>4</sup> Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", cit., p. 72.

s'embrouille car quoique Batteux le renvoie à la situation d'énonciation du narratif pur, le lyrisme ne se définirait pas simplement comme un mode mais contiendrait déjà un critère de définition thématique et s'attesterait donc par là comme un genre. En se référant à deux notes du *Diwan* de 1819 de Goethe, Genette remarque de fait que "[...] contrairement à l'épopée et au drame dont le trait spécifique est formel (narration, dialogue), le lyrisme se définit [...] par un trait thématique : il est le seul à traiter non une action mais une situation [...]"<sup>1</sup> ; toutefois, comme les modes pouvaient être segmentés en spécifications thématiques ultérieures, le lyrisme peut être subdivisé en d'autres espèces ; pensons à l'ode, à l'hymne ou à l'élégie. Pour cette raison, Genette forge pour le lyrisme l'expression "archigenre"

*Archi-* parce qu'['il] est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire : mais encore (ou déjà) –*genres* parce que leurs critères de définition comportent toujours, nous l'avons vu, un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique<sup>2</sup>.

Le même statut - ajoute encore Genette - appartiendrait de toute façon aussi aux autres termes du partage romantique. En effet, le lyrique, l'épique et le dramatique peuvent non seulement être toujours sectionnés en d'autres types particuliers mais à cette époque ils comportent aussi un élément thématique de définition :

On le voit bien entre autres chez Hegel, pour qui il existe un *monde* épique, défini par un type déterminé d'agrégation sociale et de rapports humains, un *contenu* lyrique (le sujet individuel), un *milieu* dramatique "fait de conflits et de collisions", ou chez Hugo, pour qui par exemple le véritable drame est inséparable du message chrétien (séparation de l'âme et du corps) [...]<sup>3</sup>

Quoi qu'il en soit, l'époque romantique est aussi celle d'un autre changement qui nous intéresse de plus près, à savoir la modification des conditions de littérarité, c'est-à-dire - en suivant Jakobson - de "[...] ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire"<sup>4</sup>. En effet, comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant, si par le passé une œuvre était reçue comme littéraire quand elle répondait, indépendamment de tout jugement de valeur, au critère aristotélicien de représentation, à partir de l'époque

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 54. – Voir à ce propos aussi pp. 63 et sqq.

<sup>2</sup> *Ibidem*, cit., pp. 64-65.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>4</sup> Roman Jakobson, "Fragments de *La Nouvelle Poésie russe*", *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 16 (1<sup>er</sup> éd. : Prague, 1921).

romantique, c'est aussi sur la particularité du langage littéraire par rapport au discours ordinaire qu'on focalise l'attention.

### 1.2 Les conditions de littérarité. Une poétique conditionaliste.

En suivant la définition de Jakobson selon qui la poétique est une analyse non de la littérature elle-même mais des conditions de littérarité<sup>1</sup>, dans *Fiction et Diction* Genette étudie le développement des différentes poétiques qui se sont suivies le long des siècles et en isole deux types différents : les poétiques "essentialistes", qui tiennent pour acquise et universellement partageable la littérarité de certains textes, et les poétiques "conditionalistes", qui au contraire se demandent " [...] dans quelles circonstances, un texte peut-il, sans modification interne, devenir une œuvre ?"<sup>2</sup>. Pour bien comprendre cette distinction, il nous faut toutefois introduire d'abord les notions reconnues par le théoricien de "régime", "critère" et "mode" de littérarité.

Quant aux régimes, Genette distingue entre régime "constitutif", lié à un ensemble de conventions génériques et de traditions culturelles, et régime "conditionnel", dépendant d'une appréciation esthétique toujours révoquant. Quant aux critères, il différencie entre critère "thématique", inhérent au contenu du texte, et critère "rhématique", relevant des traits formels du discours et de leurs capacités connotatives<sup>3</sup>. Enfin, de l'entrecroisement de ces deux catégories, en opposant au terme pour nous désormais clair de fiction, celui de "diction" pour indiquer une littérature qui ne s'impose pas par le caractère imaginaire de ses objets mais par ses caractéristiques formelles, il déduit un mode de littérarité par fiction et deux modes de littérarité par "diction", l'un relatif à la poésie, l'autre à la prose non fictionnelle :

Le critère thématique, le plus fréquemment et légitimement invoqué depuis Aristote, la *fictionnalité* fonctionne toujours en régime constitutif : une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire,

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 92.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>3</sup> Genette explique que s'il parle ici de critère rhématique et non de critère formel comme il le faisait au début de son essai, c'est parce qu'il croit que le premier terme couvre un domaine de phénomènes plus vaste : "*Rhématique* est, dans mon acception, plus large que *formel*, parce que la 'forme' (qu'une voyelle soit claire ou sombre, qu'une phrase soit brève ou longue, qu'un poème soit en octosyllabes ou en alexandrins) n'est qu'un aspect de l'être d'un texte, ou d'un de ses éléments. Le mot *nuit* dénote (entre autres) la nuit et exemplifie, ou peut exemplifier, toutes les propriétés 'formelles', c'est-à-dire sans doute matérielles et sensibles, de son signifiant, mais aussi quelques autres – et, par exemple, le fait d'être un mot féminin, ce qui n'est pas une propriété formelle, puisque son homonyme *nuit*, du verbe *nuire*, n'a pas de genre, et donc pas de connotations sexuelles. Les capacités d'exemplification d'un mot, d'une phrase, d'un texte, débordent donc ses propriétés purement formelles." (*Ibidem*, pp. 111-112).



indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité") est une attitude esthétique, au sens kantien, de "désintéressement" relatif à l'égard du monde réel. Le critère rhématique, lui, peut déterminer deux modes de littéarité par diction. L'un (la poésie) est de régime constitutif : de quelque manière qu'on définisse la forme poétique, un poème est toujours une œuvre littéraire, parce que les traits formels (variables) qui le marquent comme poème sont, de manière non moins évidente, d'ordre esthétique. L'autre mode de diction (la prose non fictionnelle) ne peut être perçu comme littéraire que de manière conditionnelle, c'est-à-dire en vertu d'une attitude individuelle, comme celle de Stendhal devant le style du Code Civil<sup>1</sup>.

Ce qui revient à dire qu'une fois établi qu'un sujet ou une forme déterminés ont une valeur littéraire, toute œuvre traitant ce sujet ou possédant ce trait formel doit nécessairement être considérée comme littéraire et qu'une telle assertion ne peut pas être mise en cause (régime constitutif) alors que pour d'autres textes comme le Code Civil, la qualification d'œuvre littéraire dépend des positions d'un individu particulier et par conséquent, elle peut toujours être contestée (régime conditionnel). Dans le premier cas, que le critère de littéarité choisi soit formel ou thématique, on parlera toujours de poétiques essentialistes ou constitutivistes ; dans le deuxième, au contraire, on parlera de poétique conditionaliste<sup>2</sup>. Ceci dit, Genette passe alors à démontrer comment "[...] l'histoire de la poétique essentialiste peut être décrite comme un long et laborieux effort pour passer du critère thématique au critère formel, ou du moins pour faire sa place au second à côté du premier<sup>3</sup>".

En effet, si avec Aristote et ses émules, l'appartenance d'un texte au domaine de la poésie était assurée sur la base d'un critère thématique, la *mimèsis*, à partir de l'époque romantique, c'est sur les qualités formelles qu'on attire l'attention :

Le critère proprement formel [...] c'est dans une autre tradition que nous allons le rencontrer. Tradition qui remonte au romantisme allemand, et qui s'est surtout illustrée, à partir de Mallarmé et jusqu'au formalisme russe, dans l'idée d'un "langage poétique" distinct du langage prosaïque ou ordinaire par des caractéristiques formelles attachées superficiellement à l'emploi du vers, mais plus fondamentalement à un changement dans l'usage de la langue – traitée non plus comme un moyen de communication transparent, mais comme un matériau sensible, autonome et non interchangeable, où quelque mystérieuse alchimie formelle, refaisant "de plusieurs vocables un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire", "rémunère le défaut des langues" et opère l' "union indissociable du son et du sens"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 102. – Genette raboute ici des lambeaux de citations d'auteurs différents. Les deux premières sont tirées de *Crise de Vers* de Mallarmé ; la troisième d'un texte non spécifié de Valéry qui a toutefois

Quoi qu'il en soit, Genette souligne que cette deuxième poétique ne peut pas prétendre à remplacer la précédente car en réalité, prises singulièrement, ni l'une, ni l'autre ne pourraient couvrir l'intégralité du domaine littéraire : une œuvre fictionnelle en prose ne pourrait pas par exemple être considérée comme littéraire à partir du critère rhématique et, comme nous l'avons vu pour la production lyrique, une œuvre en vers non fictionnelle ne pourrait pas être qualifiée de poétique en suivant la doctrine aristotélicienne. Le mieux serait donc d'appliquer chaque poétique à son domaine de pertinence et de les appliquer ensemble aux œuvres fictionnelles en vers comme l'*Illiade* d'Homère ou *Jocelyn* de Lamartine. Ce qui pose problème, par contre, est que aussi conjointement les deux systèmes à peine évoquées ne permettent pas l'inclusion en littérature de certains textes en prose qui, même s'ils ne répondent pas aux critères établis, sont parfois perçus comme littéraires ; tel est le cas de certaines autobiographies ou mémoires. C'est pour cette raison que, d'après Genette, nous devons reconnaître à côté de ces systèmes fermés<sup>1</sup> une poétique conditionaliste plus ouverte.

En étant plutôt instinctive, la poétique conditionaliste qui considère comme littéraire tout texte qui provoque chez le lecteur une satisfaction esthétique n'a guère été explicitée dans des œuvres démonstratives. Genette la considère toutefois comme une évolution de ce principe formel que nous avons vu surgir avec le romantisme et une conséquence de son élargissement au domaine de la prose : un texte est littéraire quand, indépendamment de son sujet ou de sa rédaction en vers, on "[...] s'attache plus à sa forme qu'à son contenu<sup>2</sup>", ce qui ne va pas sans nous rappeler cette formule mallarméenne que nous allons rencontrer de nouveau plus tard et selon laquelle la poésie, synecdochiquement représentée par son trait formel principal, pourrait se retrouver en réalité aussi dans les œuvres rédigées en prose : "Le vers est partout dans la langue [...] Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification<sup>3</sup>".

À partir de ces observations, Genette élabore par la suite un tableau synthétique qui nous aidera à bien comprendre où nous allons situer les rédactions de *La Jeune Belgique* et de *La Wallonie* que nous nous proposons d'étudier :

---

exposé à plusieurs reprises cette idée dans ses écrits : "[...] la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens. Or c'est là une condition qui paraît exiger l'impossible. Il n'y a aucun rapport entre le son et le sens d'un mot. [...] Et cependant c'est l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit" (Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, t. 1, p. 1333).

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 95.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>3</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 57.

Régime Critère	Constitutif	Conditionnel
Thématique	Fiction	
Rhématique	Poésie	Diction Prose

Comme on le voit, le régime constitutif régit deux pratiques littéraires ; la première, la fiction, se fonde sur un critère thématique ; la deuxième, la poésie, appartient au niveau de la littérature par diction et relève d'un critère rhématique. Au contraire, sous l'entrée du régime conditionnel nous ne retrouvons que cette prose dont l'aspect formel joue, comme nous venons de le voir, un rôle de premier ordre. Nous remarquons toutefois qu'aucune frontière étanche ne sépare la poésie de la prose et cela parce qu'avec la parution de la prose poétique et du poème en prose, la distinction entre les deux repose sur des critères moins stables que la versification et c'est précisément cet aspect du tableau qui nous intéresse.

Comme on l'a dit dans l'Introduction, ce que nous nous proposons est d'isoler à travers l'analyse des revendications et des textes de ces auteurs qui admettaient l'existence du poème en prose, ces éléments qui s'attestaient comme poétiques et plus précisément comme des composantes de ce genre pour les confronter par la suite avec nos textes et voir s'il existe entre eux et ces compositions reconnues comme poèmes une "ressemblance de famille". Étant donné que ces critères, tels que par exemple la disposition typographique, le choix de certaines images ou la récurrence de certains thèmes, sont bien évidemment, comme le dit Genette lui-même, moins catégoriques que la versification<sup>1</sup>, nous pouvons alors en déduire, en paraphrasant Bertrand Vibert<sup>2</sup> qui a suivi pareille démarche pour démontrer la poéticité de ces contes dont nous nous occuperons dans la deuxième partie de ce chapitre, que l'appartenance de nos textes non pas à la littérature mais au domaine du poème en prose relève d'une poétique conditionaliste. La question que nous nous posons n'est pas en effet de présupposer l'appartenance de ces productions au champ fermé du poème en prose mais, en définissant ce dernier d'une manière plus large par rapport à Suzanne Bernard, pour des raisons que nous allons maintenant expliciter, de poser à titre d'hypothèse qu'ils s'y rattachent majoritairement et d'examiner dans quelle mesure ils le font.

Dans ce qui suit, nous ne nous demanderons plus alors "Quels sont les textes qui sont des poèmes en prose ?" mais plutôt "À quelles conditions, ou dans quelles circonstances,

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 112.

<sup>2</sup> Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 55.

un texte peut-il être perçu comme un poème en prose ?". Ce qui revient à refuser la poétique essentialiste - répondant d'après Genette à la question "Quels sont les textes qui *sont* des œuvres ?" – pour s'inscrire dans le domaine de la poétique conditionaliste fondée au contraire sur la question "À quelles conditions, ou dans quelles circonstances, un texte peut-il, sans modification interne, devenir une œuvre ?"<sup>1</sup>.

Cependant, il nous faut préciser que si nous avons toujours reconduit la poétique conditionaliste à un critère rhématique dans ce qui suit nous ferons aussi une large part à l'analyse de ces thèmes que les auteurs de l'époque percevaient comme poétiques et que nous retrouverons dans nos textes. Un tel choix ne contredit nullement toutefois la démarche exposée jusqu'ici, car, comme il est dit par Genette "[r]ien ne garantit *a priori* que les littérarités conditionnelles, même si l'on exclut la fiction, soient inévitablement de critère rhématique"<sup>2</sup>. Le théoricien ajoute à ce propos que dans un texte de prose non fictionnelle, indépendamment de la manière dont il est raconté, une réaction esthétique peut être déclenchée aussi par une action ou un événement réel. Bien évidemment cet exemple est pour nous mal choisi car, comme le souligne le théoricien lui-même et comme nous l'avons vu avec Aristote, dans ce cas, quoique l'événement soit réel, la mise en intrigue serait déjà une raison suffisante pour rendre le texte fictionnel mais nous pourrions constater dans notre cas que l'appartenance des textes que nous analyserons à la poésie est souvent liée aux sujets traités : la présence de figures légendaires ou mythiques par exemple contribue à créer cette atmosphère de mystère qui d'après les symbolistes est indispensable à l'émotion poétique. Certainement un critère n'exclut pas nécessairement l'autre et la plupart des fois ce sera la coopération des thèmes et des formes à déterminer la poéticité d'une œuvre.

Qui plus est, en suivant les modalités d'une poétique conditionaliste, nous mettrons tout particulièrement l'accent sur les manières par lesquelles ils se situent par rapport au cadre littéraire de leur époque ; ce qui signifie que, en reprenant Schaeffer, nous ne considérerons pas nos œuvres uniquement comme un texte, "[...] c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique"<sup>3</sup> mais plutôt comme ce qu'elle définit un "objet sémiotique complexe" :

[...] l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 94.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 80.

spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques<sup>1</sup>.

Nous nous rallierons donc selon les termes de Vibert à une conception "pragmatique" des genres et de la littérature :

[...] je regrouperai ici sous l'appellation de pragmatiques toutes les approches qui refusent une définition essentialiste des genres – et de la littérature elle-même – au profit d'approches plus souples, historiquement et culturellement situées, qui conçoivent la littérature ou la poésie, non pas comme ce qui répondrait à des critères prédéfinis ou intangibles, mais comme des *actes de communication* qui adviennent à l'horizon esthétique et culturel d'une époque, quitte à mettre en question les catégories génériques préétablies<sup>2</sup>.

Ceci dit, nous pouvons maintenant nous focaliser plus spécifiquement sur la question du poème en prose et sur les définitions que les critiques et les poètes en ont donné.

### 1.3 La question du poème en prose : histoire du genre et recherche d'une définition

#### 1.3.1 Évolution et usage de l'étiquette "poème en prose" du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle

L'expression "poème en prose " n'est pas une invention de Baudelaire, bien avant qu'il ne l'adopte pour accompagner la parution en novembre 1861 de certaines de ses compositions dans la *Revue Fantaisiste*<sup>3</sup>, elle avait été en effet déjà plusieurs fois utilisée

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> Les compositions en question sont "Le Crépuscule du soir", "La Solitude", "Les Projets", "L'Horloge", "La Chevelure" (successivement renommée "Un hémisphère dans une chevelure" dans *La Presse* du 24 septembre 1862), "L'Invitation au voyage", "Les Foules", "Les Veuves", "Le Vieux Saltimbanque" ; pour une histoire synthétique des différentes versions et publications de ces textes, tous réunis enfin dans les *Petits poèmes en prose* (1869), voir la section "Notes" dans Baudelaire, *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*. Présentation par David Scott et Barbara Wright, Paris, Flammarion, 2013. – Précisons que le titre utilisé pour décrire les textes publiés dans la *Revue Fantaisiste* est bien celui de "poèmes en prose" sans l'ajout de l'adjectif "petit". D'ailleurs, comme il est révélé dans une lettre à Arsène Houssaye de janvier 1861, c'était comme "La Lueur et la fumée / Poème, en prose" que le poète envisageait à l'époque d'intituler le possible recueil à venir. Quant à la formule "petit poème en prose", chez Baudelaire, elle n'apparaît au contraire qu'à l'occasion de la publication en 1862 de certaines de ses compositions dans *La Presse* et elle aurait été empruntée par le poète à Sainte-Beuve qui, dans un article du *Constitutionnel* paru en janvier de la même année, avait ainsi défini "Les Veuves" et "Le Vieux Saltimbanque". Antoine Compagnon, qui a bien illustré cette histoire dans l'essai *Baudelaire l'irréductible* (Paris, Flammarion, 2014, pp. 14-22), souligne, qui plus est, que le même épithète avait été utilisé par Sainte-Beuve pour définir les compositions du *Gaspard de la Nuit* ("petites ballades en prose") et que dans le cas des œuvres baudelairiennes, l'écrivain avait très probablement adopté ce mot pour en mettre en évidence la moindre dignité par rapport aux rédactions en vers ; une interprétation apparemment confirmée par l'emploi du mot "bijoux" pour décrire ces mêmes productions dans un autre article du même périodique (*Constitutionnel*, 24 avril 1865). Dans la suite de notre travail, nous verrons que des termes semblables ont été utilisés au même effet par plusieurs auteurs. Quoi qu'il en soit, avant de parvenir à l'édition en volume de ses poèmes en prose, qui ne s'est faite que

pour désigner des œuvres qui, par leurs plus vastes proportions et leurs sujets souvent épiques, divergeaient profondément des productions du XIX<sup>e</sup> siècle.

Malgré ces différences, ces textes – pour l'analyse et la liste desquels nous renvoyons à la riche bibliographie sur la matière<sup>1</sup> – restent pour nous de la plus haute importance car ce n'est que lors de leur parution que la possibilité d'une poésie sans le vers a commencé à se manifester ; en particulier, *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon, dont le succès avait inspiré plusieurs imitations<sup>2</sup>, avait réussi grâce au lexique employé et à une prose imitant à la rime près le vers épique à redonner de l'éclat à l'épopée à une époque où cette dernière tout en étant encore considérée comme le genre le plus important sur l'échiquier littéraire avait fini à cause d'une versification trop rigide et monotone par lasser son public.

Houdar de la Mothe retrouve en effet chez Fénelon "[...] un Homère (que) (l)es Nymphes de la double cime / (n') affranchirent de la rime/ qu'en faveur de la vérité<sup>3</sup>" alors que Chansières voit en son œuvre un "[...] poème en prose qui emprunta tout ce que la fable a de plus riche, tout ce que la Poésie a de plus élevé<sup>4</sup>". Bien évidemment on ne peut plus soutenir alors comme le faisait M. Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670) que "(t)out ce qui est prose n'est point vers ; et tout ce qui n'est point vers est prose<sup>5</sup>" car, comme le dit l'abbé Dubos, il existe désormais "[...] de beaux poèmes sans vers, comme il est de beaux vers sans poésie<sup>6</sup>".

Un autre grand changement se produira à ce propos pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand, suite à la bonne réussite des traductions en prose<sup>7</sup> d'œuvres

---

posthume en 1869, dans les revues et les journaux auxquels il a envoyé ses créations, Baudelaire a utilisé aussi d'autres appellations, rappelons tout particulièrement celle avec laquelle on indique parfois son recueil, *Le Spleen de Paris* ; pour une histoire schématique des noms choisis par Baudelaire voir l'œuvre déjà citée d'Yves Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, p. 39.

<sup>1</sup> Sans prétendre à l'exhaustivité: Albert Chérel, *Fénelon au XVIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Hachette, 1917 ; Vista Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the 18<sup>th</sup> century*, New York, Columbia U. P., 1936 ; Christian Leroy, *La poésie en prose française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Champion, 2001 ; Fabienne Moore, *The Prose Poem of the French Enlightenment. Delimiting genre*, Farnham, Surrey/ Burlington, VT., Ashgate, 2009 ; Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose: Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Champion, 1996.

<sup>2</sup> Pour approfondir, voir : Christian Leroy, *op. cit.*, pp. 59-79.

<sup>3</sup> "Ode à Messieurs de l'Académie française", *Œuvres*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. 1, p. 3

<sup>4</sup> "Préface", *Les Aventures de Neoptolème, fils d'Achille*, Robustel, 1718. Cité d'après Christian Leroy, *op. cit.*, p. 62.

<sup>5</sup> *Œuvres*, Paris, Pierre Didot l'aîné – Firmin Didot, 1813, t. 7, p. 50 (représenté pour la première fois le 14 octobre 1670 au château de Chambord).

<sup>6</sup> *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*, Paris, Pierre Mariette, 1740, t. 1, p. 475 (1<sup>e</sup> éd. : 1719).

<sup>7</sup> Parmi les plus importantes, nous rappelons les traductions d'*Ossian* par Turgot en 1760, des *Idylles* de Gessner par Huber et Turgot en 1762 et des *Nuits* de Young par Le Tourneur en 1769 et nous renvoyons pour plus de renseignements à la bibliographie en haut, en particulier : Suzanne Bernard, *op. cit.*, pp. 24-37 et Yves Vadé, *op. cit.*, pp. 21-23.

étrangères dont les textes de départ étaient en prose rythmée, comme les chants d'*Ossian* et les *Idylles* de Gessner, ou en vers blancs, comme les *Nuits* de Young, de plus en plus d'auteurs ont essayé de rendre en prose les formes et les sujets de la ballade et de la chanson auxquelles les *Ballades Lyriques* (1798) de Wordsworth et Coleridge, *Le Roi des Aulnes* (1782) de Goethe ou encore *Lénore* (1773) de Bürger venaient de conférer une nouvelle dignité. D'abord présentées comme des traductions pour justifier le choix audacieux de l'abandon du vers et souvent publiés en fragments<sup>1</sup> paraissent alors les *Chansons madécasses* (1787) d'Évariste Parny, les *Chants populaires de la Grèce Moderne* (1824-1825) de Claude Fauriel, les trois poèmes esclavons que Charles Nodier fait suivre à son récit en prose poétique *Smarra* (1821), *Le Centaure* (1822) d'Alphonse Rabbe, prétendument traduit du grec, et encore le recueil *La Guzla ou Choix de poèmes illyriques recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine* (1827) de Prosper Mérimée ; des textes qui, comme l'écrit Suzanne Bernard, ont bien mis en évidence que

[...] la rime et la mesure ne sont pas tout dans un poème ; que le choix du sujet, le lyrisme, les images, la structure du poème et ce que Poe appellera 'l'unité d'impression' sont autant d'éléments capables de provoquer le mystérieux choc poétique<sup>2</sup>.

Entretemps, des compositions lyriques en prose s'introduisent, tout en y jouissant d'une certaine autonomie, aussi dans des œuvres plus longues : tel est le cas du poème funèbre qui clôt *Atala* (1801) de Chateaubriand, de la chanson de guerre du neuvième livre des *Natchez* (1826) du même auteur ou encore de ces passages poétiques, le plus souvent consacrés à l'évocation du paysage naturel ou à l'état d'âme des protagonistes, qui s'enchâssent dans des romans et des écrits intimes comme *La Nouvelle Héloïse* (1761) et *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782)<sup>3</sup> de Jean-Jacques Rousseau.

C'est seulement avec *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842) d'Aloysius Bertrand qu'on assiste toutefois à la naissance de ce que Suzanne Bernard nomme pour les distinguer des compositions du XVIII<sup>e</sup> siècle le "poème en prose moderne"<sup>4</sup>. Rédigés entre la fin des années 1820 et le début des années 1830 pour la plupart selon la structure de la ballade en couplets, ces textes ne sont plus des

---

<sup>1</sup> La parution sous forme de fragments était récurrente à l'époque, voir à ce propos : Christian Leroy, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 88-93.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

arrêts poétiques au milieu d'un travail plus étendu, des traductions ou de prétendues telles mais, en dépit de leur organisation en recueil, des œuvres indépendantes et complètes en elles-mêmes ; l'auteur saisit au vol d'un passé moyenâgeux souvent grotesque et fantastique des scènes qu'il transforme par la suite en poèmes en se souciant même de recommander à son éditeur à propos de leur mise en page de "[...] blanchir comme si le texte était de la poésie<sup>1</sup>".

De toute façon, quoique Bernard soit conscient de l'originalité de son entreprise et qu'il écrive au sculpteur David d'Angers qu'à travers son œuvre il a essayé "[...] de créer un nouveau genre de prose<sup>2</sup>", le titre d'inventeur du poème en prose moderne ne lui ait attribué que rétrospectivement. L'écrivain n'avait jamais eu recours en effet à cette expression et, qui plus est, il n'avait pas atteint à cette époque-là, un public suffisamment vaste pour devenir un modèle à imiter ; des deux cents exemplaires de la première édition de l'œuvre chez Victor Pavie vingt seulement avaient été de fait "tant donnés que vendus<sup>3</sup>" et Asselineau n'en a envisagé une deuxième que beaucoup plus tard quand l'œuvre pouvait désormais profiter de la célébrité que Baudelaire lui avait donnée en la citant dans sa célèbre lettre à Arsène Houssaye<sup>4</sup> :

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque<sup>5</sup>.

Dans l'évolution de cette nouvelle forme, le véritable grand tournant est donc marqué plutôt que par Bertrand par la parution d'abord en revue puis en volume des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire ; c'est surtout suite à leur succès en effet qu'un grand nombre de textes plus ou moins similaires ont commencé à être publiés dans les journaux et dans les périodiques littéraires où, grâce à leurs petites dimensions, ils

---

<sup>1</sup> Aloysius Bertrand, "Instructions à M. Le Metteur en pages", *Œuvres complètes* (éd.: Helen Hart Poggenburg), Paris, Champion, 2000, p. 373.

<sup>2</sup> Aloysius Bertrand, "Lettre à David d'Angers du 18 septembre 1837", citée dans Hana Jechova, François Mouret, Jacques Voisine, *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993, p. 118.

<sup>3</sup> "Lettre de David d'Angers à Sainte-Beuve sur la mort de Louis Bertrand", Charles Asselineau, *Bibliographie Romantique. Catalogue anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alfred de Vigny, Prosper Mérimée ...*, Paris, P. Rouquette, 1872, p. 81.

<sup>4</sup> Parue pour la première fois dans *La Presse* le 26 août 1862.

<sup>5</sup> *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, cit., p. 73.



s'intégraient aisément<sup>1</sup>. À partir notamment des années '80, dans les sommaires de certaines *petites revues* comme *La Vogue* (1886-1889), *La Revue Indépendante* (1884-1889), *La Revue Blanche* (surtout entre 1891 et 1900) et *La Basoche* (1884-1886), leur production devient tellement abondante que Michel Sandras a pu nommer cette période, qu'il fait conclure avec la présentation des "Quatre poèmes en prose" de Claudel dans la *Revue Blanche* du 15 septembre 1898, l' "âge d'or du poème en prose"<sup>2</sup>.

La diffusion du poème en prose ne s'accompagnait pas toutefois d'une théorisation du genre ; aucun auteur de l'époque ne se souciait d'en rédiger une poétique et si parfois ils en donnaient des descriptions, celles-ci exprimaient toujours des visions personnelles qui n'encadraient qu'une mince portion de la vaste production contemporaine<sup>3</sup>. La définition baudelairienne du poème en prose comme

[...] le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Plus généralement, le développement de la presse aurait contribué au façonnement même du poème en prose ; Silvia Disegni indique par exemple qu'il existe une stricte parenté entre la chronique journalistique et les formes plus narratives de poème en prose qui ont vu le jour entre 1840 et 1860 (voir à ce propos, "Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle", *Études françaises*, vol. 44, n. 3, 2008, pp. 69-85 mais aussi le numéro spécial de *Recherches et Travaux* sous la direction du même auteur : "Poésie et journalisme au XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Italie", vol. 65, 2004).

<sup>2</sup> Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, cit., p. 67.

<sup>3</sup> Quant à ces prises de position sur le poème en prose de la part des écrivains de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, nous signalons que Michel Sandras en a réuni plusieurs dans la section "Textes critiques" de son *Lire le poème en prose* (cit., pp. 176-185).

<sup>4</sup> *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, cit., p. 74. – L'œuvre de Baudelaire est trop connue pour la présenter à notre tour ici ; une question mérite toutefois d'être ébauchée. Attiré notamment par les aspects les plus sordides, triviaux, parfois même vulgaires de Paris avec ses gueux et ses malheureux, et très critique à l'égard des riches et de leurs idioties, le poète cherche dans ses compositions à représenter la ville telle qu'il la voit ; il dénonce alors souvent avec un ton très ironique les injustices sociales et restitue aux veuves, aux mendiants et aux enfants besogneux qui peuplent son œuvre la beauté et la noblesse que la société leur refuse, pensons à "Assommons les Pauvres" ou à "Le Joueur du Pauvre". Cependant étant donnée la nouveauté que ces thèmes représentent dans le panorama poétique, l'écrivain sent l'exigence de leur faire correspondre un langage également innovateur ; il rêve en effet "[...] d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience". À ce propos, Suzanne Bernard (*op. cit.*, p. 147) nous fait toutefois remarquer qu'il existe un écart significatif entre les pièces les plus anciennes du recueil, qui n'étaient pas encore nourries de l'inspiration citadine et se voulaient un pendant en prose de la production en vers des *Fleurs du Mal* (1857), et les plus tardives. Dans les premières Baudelaire aboutit à un certain effet poétique, dans les autres, par contre, il finit par présenter comme "[...] 'poèmes en prose' des pièces qui sont en réalité des nouvelles (*La Corde*, *Portraits de maîtresses*, *Une mort héroïque*, etc.) ou des méditations sur l'art (*Le Thyrs*) ou sur la vie (*Les Fenêtres*)" (*Ibidem*, p. 147) ; le poète y avait renoncé de fait à tous ces aspects traditionnellement associés à la poésie en prose comme la reprise des mots et des sonorités ou l'abondance de figures qui par leurs effets de symétrie et leurs architectures auraient juré avec les contrastes de la ville. Un tel aspect est pour nous très important car, que ce changement soit dû à une incapacité de Baudelaire qui n'arrive pas, malgré lui, à atteindre l'effet poétique après avoir délaissé certaines structures comme le soutient Suzanne Bernard (*Ibidem*, pp. 112-119) ou que l'écrivain ait été animé par une volonté parodique plutôt que poétique comme le pense Christian Leroy (*op. cit.*, pp. 146-160), force est de constater que ces textes, notamment parce qu'ils étaient l'œuvre du grand poète des *Fleurs du Mal*, ont été reçus comme des œuvres poétiques et il est probablement à rechercher dans cet

contraste par exemple avec les déclarations de Stuart Merrill qui au contraire font du rythme la propriété discriminante du genre :

Je voudrais pour ma part qu'il fût d'un rythme très sensible avec rappels, refrains et multiples allitérations [...] Et les sujets [...] choisis parmi les plus propices aux pompes de la couleur et de la musique<sup>1</sup>.

De son côté, cette description peut bien s'adapter à une certaine production symboliste mais elle ne rend pas compte ni des travaux de Baudelaire, ni, parmi les autres, de certains de ceux de Mallarmé, Rimbaud ou Bertrand. Pareillement, l'affirmation de Huysmans selon laquelle le poème en prose devait "[...] renfermer, dans son petit volume, à l'état *of meat*, la puissance du roman dont elle devait supprimer les longueurs analytiques et les superfétations descriptives<sup>2</sup>" n'est nullement explicative du genre dans sa totalité et, par surcroît, elle n'est même pas apte, à cerner les différentes positions de son énonciateur qui dans ses œuvres revient tantôt à l'inspiration picturale de Bertrand<sup>3</sup>, pensons à "Camaïeu rouge" dans *Le Drageoir aux épices* (1874), tantôt à l'inspiration citadine des poèmes baudelairiens, pensons aux textes de la section "Types de Paris" dans *Croquis parisiens* (1880).

La situation ne s'améliorera pas guère avec les poètes en prose du siècle suivant, ni d'abord avec Pierre Reverdy (*Poèmes en prose*, 1915) et Max Jacob (*Le Cornet à dés*, 1916), ni plus tard avec Francis Ponge (*Le Parti pris des choses*, 1942) ou René Char (*Fureur et mystère*, 1948) et peu utile sera aussi l'enquête menée pour la revue *Don Quichotte* par le critique Louis Gonzague-Frick qui, parmi plusieurs définitions qui n'arrivaient pas à isoler nettement le genre en question, enregistrera aussi celle de Guy Lavaud: "Le poème en prose ne se définit pas, il existe<sup>4</sup>". Dans la même perspective, dans l'introduction à son *Anthologie du poème en prose*, Chapelan écrira en 1946 que seul l' "[...] acquiescement de la sensibilité de chacun<sup>5</sup>" pourra établir l'appartenance d'un texte donné à la classe des poèmes en prose.

---

exemple l'explication du fait que beaucoup d'auteurs successifs ont inclus parmi leurs poèmes en prose, des textes qui à un niveau formel ne renvoient nullement aux structures traditionnelles de la poésie.

<sup>1</sup> *L'Ermitage*, 1<sup>er</sup> novembre 1893, cité d'après S. Bernard, *op. cit.*, pp. 506-507.

<sup>2</sup> Huysmans, Joris-Karl. À *Rebours*, Paris, Librairie des Amateurs, 1920, p. 195 (1<sup>re</sup> éd. : Paris, Charpentier, 1894).

<sup>3</sup> Rappelons-nous du sous-titre de ce recueil : "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Caillot". Nous aurons plus tard l'occasion de revenir sur cet aspect.

<sup>4</sup> Propos rapporté par Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> Chapelan, *op. cit.*, p. XVI.

### 1.3.2 Suzanne Bernard et la "canonisation du poème en prose"

En manque d'une théorisation commune à tous les auteurs, il est bien évidemment impossible de parvenir à une définition de poème en prose fondée sur des principes *a priori*. Le fait même que cette étiquette soit utilisée par les auteurs ou les commentateurs pour désigner certaines œuvres et que plusieurs écrivains aient donné sinon une véritable théorie du moins une interprétation personnelle du poème en prose indique cependant que ce dernier était considéré pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme une catégorie à part entière et que les textes inclus dans cette classe partageaient quelques caractéristiques communes, ne fût-ce que le seul désir de renouveler la poésie à travers la prose. C'est précisément par la recherche de ces "constantes" que Suzanne Bernard fait alors commencer son essai mais elle se trouve dès le début confrontée à une question plutôt épineuse : étant donné que comme on l'a vu la dénomination poème en prose a été utilisée pour des compositions souvent très différentes entre elles, quelles seraient les frontières du corpus à analyser ? Et comment savoir quelles œuvres pourraient y faire partie ?

En rappelant les mots de Max Jacob qui précisément à propos du poème en prose a écrit en 1917 dans l'introduction à son *Cornet à dès* que "l'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis<sup>1</sup>" et qu' "une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles<sup>2</sup>", Bernard commence par exclure de son corpus tous ces fragments ou passages de romans, épopée, journaux ou correspondance qui, poétiques et relativement autonomes, ne sont définis comme poèmes en prose qu'après coup. Ces textes ne relèveraient pas en effet du poème en prose mais plutôt de ce que la critique contemporaine nomme "prose poétique", c'est-à-dire une qualité d'écriture qui emprunte à la poésie versifiée ses ressources rythmiques et prosodiques et qui peut caractériser une partie ou la totalité de n'importe quel ouvrage<sup>3</sup>. En reprenant Chapelan, Bernard formule alors ce qu'elle définit le principe de "création volontaire<sup>4</sup>" et ne retient parmi les poèmes en prose que "[...] des œuvres dont les auteurs ont reconnu, de quelque façon, qu'elles voulaient l'être<sup>5</sup>".

---

<sup>1</sup> Max Jacob, *Le Cornet à dès*, Paris, Gallimard, 2003, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>3</sup> La prose poétique "[...] n'est qu'une matière, une forme de premier degré si l'on préfère, à partir de laquelle on peut construire aussi bien des essais, des romans, des poèmes" (Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 14). Pour une définition de "prose poétique" voir aussi le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Michel Jarrety (Paris, Presses Universitaires de France, 2001) et le *Dictionnaire de poésie française* de Jacques Charpentreau (Paris, Fayard, 2005).

<sup>4</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 13.

<sup>5</sup> M. Chapelan, *op. cit.*, p. XVII.

Afin qu'un texte soit classé parmi les poèmes en prose, ce qui compte avant tout ne serait pas donc qu'il soit écrit en prose poétique, d'autant plus que comme nous le verrons plusieurs œuvres traditionnellement définies comme tels ne le sont pas, mais plutôt qu'il forme un tout organique, autonome et clos sur lui-même. Faute de ces caractéristiques, nous rappelle Bernard, le recours au mot "poème" serait totalement injustifié car bien que celui-ci soit souvent considéré comme un synonyme de "poésie" et que les deux paraissent interchangeables, le premier devrait avoir en réalité une acception beaucoup plus stricte que le deuxième : " (i)l importe de rendre ici au mot tout son sens étymologique d'œuvre construite, parfaite<sup>1</sup>". Il est clair qu'une page de prose poétique, quelle que soit l'œuvre dont elle est tirée, ne peut pas satisfaire à ces exigences car, malgré sa relative autonomie, elle ressentira toujours du détachement opéré.

D'un tel principe, il s'ensuit aussi qu'un tel titre ne pourrait pas non plus être attribué aux romans et aux épopées dans leur intégralité car, en raison de leur étendue, ces derniers présenteront toujours une nature composite qui les empêchera de se montrer comme des productions parfaitement homogènes et unitaires ; ce qui s'accorde parfaitement avec cette condamnation de l' "hérésie de la longueur"<sup>2</sup> formulée par Poe dans *The Poetic Principle* (1850)<sup>3</sup>.

D'une manière on ne pourrait plus péremptoire, Poe soutient : "I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase, 'a long poem', is simply a flat

---

<sup>1</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 437. – Sur ce point, nous pouvons citer aussi Théodore de Banville qui dans son petit *Traité de Poésie française* écrit : "[...] le mot poésie, en grec ποιησις, action de *faire, fabrication*, vient du verbe ποιεῖν, *faire, fabriquer, façonner* ; un Poème, ποιήμα, est donc ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire ; c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement, quel qu'il soit, sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens" (Paris, Charpentier, 1972, p. 5) ; cependant, malgré le même point de départ étymologique, différemment de Bernard, Banville n'accorde au poème en prose aucune valeur poétique. Nous y reviendrons.

<sup>2</sup> Cette expression est due à Baudelaire qui la formule dans ses "Notes nouvelles sur Edgar Poe". La citation est tirée de l'édition Quantin (Paris) de 1884, p. XIV. - Sur la rapport entre Poe et Baudelaire, parmi les différentes contributions, nous rappelons : Michel Brix, "Baudelaire, disciple de Poe ?", *Romantisme*, vol. 33, n. 122, 2003, pp. 57–69 ; Anne Garrait-Bourrier, "Poe translated by Baudelaire : the reconstruction of an identity", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 4.3, 2002, : <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1165> ; dernière consultation: 26/11/2014; et nous renvoyons pour une bibliographie plus complète à la page internet de Claire Hennequet, "Baudelaire traducteur de Poe", 2005, <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com> ; dernière consultation: 26/11/2014.

<sup>3</sup> Publié posthume en 1850 dans le *Sartain's Union Magazine*, vol. VII, pp. 231-239, cet essai a été largement repris par Baudelaire dans ses écrits sur l'écrivain américain, en particulier dans "Notes nouvelles sur Edgar Poe". Pour les citations du texte en anglais, nous nous référerons à l'édition du *Sartain's Union Magazine* (disponible sur [www.archive.org](http://www.archive.org), 12/11/2014) ; pour sa traduction en français, nous nous rapporterons à la traduction de Félix Rabbe, "Du Principe Poétique", *Derniers Contes*, Paris, Albert Savine, 1887, pp. 301-345).

contradiction in terms<sup>1</sup>" et il supporte son assertion en se référant à la nature même de l'émotion qu'un poème est censé réveiller chez son lecteur<sup>2</sup> :

[...] a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length. After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags — fails — a revulsion ensues — and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such<sup>3</sup>.

Par conséquent même une œuvre comme le *Paradis Perdu* (1667) de Milton jusqu'alors considérée comme le poème par antonomase de la tradition anglophone ou l'*Illiade* dont le prestige est encore plus ancien voient leur statut être remis en cause :

There are, no doubt, many who have found difficulty in reconciling the critical dictum that the *Paradise Lost* is to be devoutly admired throughout, with the absolute impossibility of maintaining for it, during perusal, the amount of enthusiasm which that critical dictum would demand. This great work, in fact, is to be regarded as poetical, only when, losing sight of that vital requisite in all works of Art, Unity, we view it merely as a series of minor poems. If, to preserve its Unity — its totality of effect or impression — we read it (as would be necessary) at a single sitting, the result is but a constant alternation of excitement and depression. After a passage of what we feel to be true poetry, there follows, inevitably, a passage of platitude which no critical prejudgment can force us to admire ; [...]

In regard to the *Iliad*, we have, if not positive proof, at least very good reason for believing it intended as a series of lyrics ; but, granting the epic intention, I can say only that the work is based in an imperfect sense of art. The modern epic is, of the supposititious ancient model, but an inconsiderate and blindfold imitation. But the day of these artistic anomalies is over. If, at any time, any very long poem were popular in reality, which I doubt, it is at least clear that no very long poem will ever be popular again<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle", cit., p. 231. En français : "Je soutiens qu'il n'existe pas de long poème ; que cette phrase 'un long poème' est tout simplement une contradiction dans les termes" (Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 302).

<sup>2</sup> Dominique Combe souligne qu'une telle analyse de l'effet poétique à partir du rôle central du lecteur annonce l'esthétique de la réception de Jauss ; voir : "Le poème épique condamné. Baudelaire, Hugo, Poe", *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 Janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 53- 64 ;

<sup>3</sup> Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle", cit., p. 231. En français : "(U)n poème ne mérite ce nom qu'autant qu'il émeut l'âme en l'élevant. La valeur d'un poème est en raison directe de sa puissance d'émouvoir et d'élever. Mais toutes les émotions, en vertu d'une nécessité psychique, sont transitoires. La dose d'émotion nécessaire à un poème pour justifier ce titre ne saurait se soutenir dans une composition d'une longue étendue. Au bout d'une demi-heure au plus, elle baisse, tombe ; — une révolusion s'opère — et dès lors le poème, de fait, cesse d'être un poème" (Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 302).

<sup>4</sup> Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle", cit., p. 231. En français : "Ils ne sont pas rares, sans doute, ceux qui ont trouvé quelque difficulté à concilier cet axiome critique, 'que le Paradis Perdu est à admirer religieusement d'un bout à l'autre' avec l'impossibilité absolue où nous sommes de conserver, durant la lecture entière, le degré d'enthousiasme que cet axiome suppose. En réalité, ce grand ouvrage ne peut être réputé poétique, que si, perdant de vue cette condition vitale exigée de toute œuvre d'art, l'Unité, nous le considérons simplement comme une série de petits poèmes détachés. Si, pour sauver cette Unité, — la

Ces réserves sur la longueur du poème n'étaient pas exprimées seulement par Edgar Poe ; Bernard nous rapporte par exemple que déjà en 1806 Joubert écrivait dans ses *Carnets* que "[...] les poèmes d'Homère ne sont pas des poèmes, mais une poésie" et que dans ses réflexions sur *La Légende des siècles* de Hugo, Baudelaire observait : "[...] celui qui [...] tente de créer le poème épique, tel que le comprenaient les nations les plus jeunes, risque de diminuer l'effet magique de la poésie, ne fût-ce que par la longueur insupportable de l'œuvre [...]"<sup>1</sup>. Ceci dit, et étant données les pratiques d'écriture et les revendications des auteurs de poèmes en prose comme Husymans, Bernard arrive alors à formuler pour ce genre un ultérieur critère de reconnaissance, celui de la brièveté<sup>2</sup> qui lui permet d'exclure de son corpus des œuvres comme l'*Amaïdée* (1890)<sup>3</sup> de d'Aurevilly ou *Bruges-la-morte* (1892)<sup>4</sup> de Rodenbach. Quoique qualifiés par leurs auteurs ou leurs commentateurs de poème, ceux-ci restent des romans :

---

totalité d'effet ou d'impression qu'il produit — nous le lisons (comme il le faudrait alors) tout d'un trait, le seul résultat de cette lecture, c'est de nous faire passer alternativement de l'enthousiasme à l'abattement. À certain passage, où nous sentons une véritable poésie, succèdent, inévitablement, des platitudes qu'aucun préjugé critique ne saurait nous forcer d'admirer ; [...]

Si nous passons à l'Iliade, à défaut de preuves positives, nous avons au moins d'excellentes raisons de croire que, dans l'intention de son auteur, elle ne fut qu'une série de pièces lyriques ; si l'on veut y voir une intention épique, tout ce que je puis dire alors, c'est que l'œuvre repose sur un sentiment imparfait de l'art. L'épopée moderne est une imitation de ce prétendu modèle épique ancien, mais une imitation maladroite et aveugle. Mais le temps de ces méprises artistiques est passé. Si, à certaine époque, un long poème a pu être réellement populaire — ce dont je doute — il est certain du moins qu'il ne peut plus l'être désormais" (Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 304).

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, "Victor Hugo", *Les poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours avec une notice littéraire sur chaque poète*, cit., p. 274. — Pour éviter tout malentendu rappelons que Baudelaire apprécie dans cet essai l'entreprise de Hugo car en écrivant une œuvre épique conçue comme un recueil de poèmes plus courts, le poète "[...] a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps [...]" en révélant ainsi de connaître "tout le possible de l'homme moderne" (*Ibidem*).

<sup>2</sup> Les réserves sur l'étendue du texte vont de toute façon dans les deux sens ; si un texte trop long est refusé en raison de son impossibilité de produire un choc poétique chez le lecteur, il en est de même et pour les mêmes raisons pour un texte trop court : "On the other hand, it is clear that a poem may be improperly brief. Undue brevity degenerates into mere epigrammatism. A very short poem, while now and then producing a brilliant or vivid, never produces a profound or enduring effect. There must be the steady pressing down of the stamp upon the wax"(Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle", cit., p. 232). En français : "D'autre part, il est clair qu'un poème peut pécher par excès de brièveté. Une brièveté excessive dégénère en épigramme. Un poème trop court peut produire ça et là un vif et brillant effet ; mais non un effet profond et durable. Il faut à un sceau un temps de pression suffisant pour s'imprimer sur la cire" (Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 306).

<sup>3</sup> La qualité de poème en prose est attribuée à cette œuvre par l'auteur lui-même qui ainsi le définit dans son sous-titre (1<sup>éd.</sup> : Paris, Lemerre, 1890).

<sup>4</sup> C'est Mallarmé qui dans une lettre à Georges Rodenbach du 28 juin 1892 décrit ce roman comme un poème en prose : "[...] j'apprécie en ce livre le poème, infini en soi mais littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés" (Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor, Monaco, Rocher, 1953, p. 177). — Le statut de poème est accordé par Mallarmé aussi à *Une page d'amour* d'Émile Zola ; dans *Poète, même en prose*, Bertrand Vibert rapporte à ce propos une lettre du poète au romancier : "Il me semble que vous êtes arrivé, pour la première fois, non pas à faire une chose magnifique, ce dont vous êtes coutumier, mais exactement ce que vous considérez comme le type de l'œuvre littéraire moderne : un poème, car c'en est un sans interruption, et un roman, pour qui n'y voudrait voir qu'une peinture juste de la vie contemporaine" (*op. cit.*, 2010, p. 32).

[...] quand bien même un auteur eût voulu écrire un "poème" ou un "roman-poème", comment éviter dans de telles œuvres, nécessairement assez longues, tout ce qui sert à préparer ou à expliquer l'action, tout ce qui commente ou conclut ? Autant d'éléments qui enlèvent à l'œuvre son intensité essentielle, autant de temps morts, de "zones amorphes" poétiquement parlant, aussi inacceptables dans un poème que nécessaires dans un roman<sup>1</sup>.

Le modèle de poème en prose qui commence à se dessiner chez Bernard s'aligne ainsi de plus en plus sur celui proposé par une certaine tradition d'auteurs et de commentateurs qui le présentaient comme une sorte d'écrin ou pierre précieuse renfermant à son intérieur un univers de beautés et de merveilles prêtes à charmer le lecteur avec toute leur puissance : "[...] la tâche (du poème en prose) est [...] d'enclorre en une courte page une impression indépendante, parfois tout un drame<sup>2</sup>" écrivait par exemple Alfred Athys en 1897 et vingt ans plus tard, sur un même ton, Max Jacob soutenait : "(l)e poème en prose est un bijou<sup>3</sup>". À ce propos, une définition encore plus heureuse nous est fournie par Edmond Jaloux dont les propos sont rapportés aussi par Bernard dans son essai :

Le poème en prose n'est pas la prose poétique [...] En quoi consiste donc une œuvre de ce genre ? En un morceau de prose, suffisamment bref, uni et serré comme un bloc de cristal et dans lequel se jouent cent reflets divers. Il peut tenir de la fable et de la moralité ; il va de l'observation psychologique jusqu'au fragment d'apocalypse, de la méditation courte jusqu'au paysage tant extérieur qu'intérieur [...] Il peut être rêverie comme "N'importe où hors du monde" ou "Les Bienfaits de la lune" de Baudelaire, transposition idéaliste comme "Un spectacle interrompu" ou anecdote significative comme le "Nénuphar blanc" ou l' "Ecclésiastique" de Mallarmé ; intuition, association d'images imprévues ou vision d'un monde arbitraire, comme pour Rimbaud ; transcription de l'ordre le plus cérébral, comme telle "Prose morose" de Rémy

---

<sup>1</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, pp. 438-439. – On pourrait objecter que Bernard tire ses conclusions sur la possibilité de considérer comme "poème" un roman à partir de prises de positions qui contemplent des œuvres épiques ; en réalité, ce qui compte ici n'est pas la catégorie générique des textes en question mais l'idée de "poème" qui avait commencé à se répandre et selon laquelle un "poème" pour être tel doit susciter une émotion intense et rapide, ce qui était possible seulement à travers une composition courte et unitaire. De plus, il ne faut pas oublier que l'argumentation de Poe, reprise par la suite par Baudelaire, repose sur un élément qui n'est nullement relatif exclusivement à la poésie mais qui est au contraire commun à n'importe quel type de texte, c'est-à-dire la réception de l'œuvre par le lecteur : " je ne veux pas parler de l'unité dans la conception, mais de l'unité dans l'impression, de la *totalité* de l'effet" – écrit le poète des *Fleurs du Mal* ("Notes nouvelles sur E. Poe", *cit.*, p. XIV). D'ailleurs, ce principe de la "totalité d'effet" est repris par Poe et Baudelaire eux-mêmes pour analyser des textes appartenant à d'autres genres comme la nouvelle et le roman et déclarer enfin la supériorité de la première sur le deuxième : "Elle a sur le roman a vaste proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité d'effet" (*Ibidem*, p. 11). Il n'est pas non plus sans intérêt de rappeler avec Jean-Marie Schaeffer que suite à la parution du genre romanesque, au moins au niveau de leur réception, certaines œuvres épiques sont de plus en plus rapprochées de ce dernier notamment en raison de leur composante narrative ; Rémy de Gourmont définira par exemple l'*Illiade* et l'*Odyssee* comme des "romans en vers" (*Promenades littéraires*, Mercure de France, 1904, t. 1, p. 281). C'est ce que le théoricien nomme la "dynamique rétroactive" (*op. cit.*, p. 142).

<sup>2</sup> Alfred Athys, "À propos du poème en prose", *Revue Blanche*, Mai 1897, p. 587.

<sup>3</sup> Max Jacob, *op. cit.*, p. 24.

de Gourmont ; pastiche érudit, comme chez Pierre Louÿs, ou évocation magnifiquement et sombrement réaliste comme "Cabaret", "Une Vie" ou "Anna Steel" de Robert de la Vaissière. Il n'existe en réalité que par l'art avec lequel l'écrivain extrait de la vie ou du songe un fragment perdu qu'il isole auquel il rend tout son éclat, dont il fait une sorte de secret, n'ayant d'autre objet et d'autre ressource que cette existence absolue. [...] le poème en prose est vraiment une création libre n'ayant d'autre nécessité que le désir de l'auteur de construire, en dehors de toute détermination, une chose contractée, dont les suggestions soient infinies, à la façon d'un haïkaï<sup>1</sup>.

Ceci dit, ces mots ne doivent pas nous laisser penser que tant qu'il soit bien écrit, tout court texte en prose soit susceptible d'être qualifié de poème car, comme nous l'avons vu, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle fait son apparition, notamment avec Mallarmé, un idéal de "poésie pure"<sup>2</sup> qui, grâce à l'influence exercée par ce dernier sur la jeune génération, déterminera du moins à un niveau théorique l'exclusion du domaine de la poésie de plusieurs éléments jusqu'alors acceptés.

Dans *Crise de vers*, le poète de la rue de Rome écrit :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains [...]

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité<sup>3</sup>.

Interprète de ses contemporains ("Un désir indéniable à mon temps"), Mallarmé distingue deux différents états de la parole, "brut ou immédiat ici, là essentiel", et il soutient que c'est seulement dans ce deuxième que le langage, imbibé de suggestion et de musique ("rêve et chant"), s'accomplit pleinement, réalise les virtualités contenues dans le premier et se fait Poésie ("retrouve chez le Poète, [...] sa virtualité"). La poésie ne se réalisera toutefois que par la voie négative, c'est-à-dire par l'exclusion<sup>4</sup> de tout ce qui est

---

<sup>1</sup> Edmond Jaloux, "Le centenaire du poème en prose", *Le Temps*, 25 Aout 1942, p. 3.

<sup>2</sup> Nous y reviendrons.

<sup>3</sup> Mallarmé, "Crise de vers", cit., pp. 300-302.

<sup>4</sup> "(J)e n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*" écrit-il dans sa lettre à Lefébure du 27 mai 1867- "et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice" (Mallarmé, *Correspondance*, édition établie par Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1995, pp. 587).



inhérent à l'idéologie ("la pensée humaine"), à l'économie ("mettre dans la main d'autrui [...] une pièce de monnaie"), à la société ou, d'une manière plus synthétique, à la matière pour parvenir ainsi à retrouver à la fin de ce processus la "notion pure" :

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets<sup>1</sup>.

Des actes linguistiques comme "narrer", "enseigner" et "décrire", relevant de l' "état brut" de la parole et de l' "universel reportage" sont par conséquent écartés de la poésie qui finit ainsi par coïncider avec le pur lyrisme. À partir de ces observations sur lesquelles nous reviendrons par la suite, Bernard peut alors écrire :

[...] un poème en prose ne se propose aucune fin en dehors de lui-même, pas plus narrative que démonstrative ; s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de les transcender et de les faire "travailler" dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques ; nous avons là un critère de *gratuité* qui nous permet d'éliminer (du corpus), par exemple la plupart des *Contes* de Villiers de l'Isle-Adam, ou la *Prière sur l'Acropole* de Renan<sup>2</sup>.

D'ailleurs, tout texte narratif, descriptif ou démonstratif, en dépit de son éventuelle brièveté, supposerait une division en parties, étapes ou paragraphes qui nuirait à cette totalité d'effet qu'on a vu être indispensable à la définition du genre. À ce propos, Bernard ajoute : "[ le poème en prose] ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'actions ou d'idées, mais se propose au lecteur comme un 'objet', un bloc intemporel<sup>3</sup>".

À vrai dire, malgré une tradition de poésie narrative qui remonte jusqu'aux épopées de la Grèce Antique, une certaine idée d' "atemporalité" a été en effet toujours associée à la composition poétique. La poésie métrique par l'isochronisme de ses vers et le retour régulier des rimes crée par exemple une illusion de circularité qui s'oppose à l'inexorable unidirectionnalité de la succession des unités chronologiques : "Les vers forment un cercle – écrit Jacques-Rivière – ils sont tournés les uns vers les autres, ils se regardent, ils nous enferment dans leur monde [...] ils tachent de nous inspirer l'oubli du temps et de sa

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, "Crise de Vers", cit., p. 30.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

dimension<sup>1</sup>". À ce point-ci, ayant renoncé aux vers, comment le poème en prose peut-il recréer cette impression d'éternité ?

Né de l'opposition aux contraintes formelles, le poème en prose ne peut que revendiquer une totale liberté de composition ; Suzanne Bernard parle d'un "principe anarchique et destructeur". Cependant, afin d'exister en littérature, "sous peine d'arriver à l'inorganique, à l'informe", le poème en prose doit aussi "[...] aboutir à la création d'une forme, autrement dit [...] exprimer, [...] organiser le monde obscur que le poète porte en lui<sup>2</sup>". C'est de la tension entre ces deux principes que naissent d'après le critique les différentes variations du genre ; en particulier, la tendance constructrice rapprocherait le texte des poèmes en vers alors que la tendance destructrice rapprocherait le texte des autres genres en prose. La prédominance de l'une ou de l'autre mène à deux types différents : le "poème formel" (ou cyclique ou artistique) et l' "illumination" (ou poème anarchique)<sup>3</sup> dont les modèles exemplaires sont les œuvres de Bertrand et de Rimbaud:

Bertrand [...] vise à 'créer un nouveau genre de prose', à trouver les lois d'une forme artistique nouvelle, mais dont les buts ne sont pas foncièrement distincts de ceux de la poésie en vers : Rimbaud [...] vise à 'trouver une langue' lui permettant de transcrire ses visions, ses inventions d'inconnus. Il ne s'agit pas seulement de deux attitudes esthétiques, mais de deux manières de réagir en face de l'ordre des choses tel qu'il existe : il s'agit d'attitudes à la fois sociales et métaphysiques<sup>4</sup>.

Bernard rattache en effet la poésie mesurée à une condition physique, morale et sociale d'équilibre, révélant l'existence d'une certaine harmonie entre l'homme et l'univers car comme l'explique Henri Thomas que le critique n'hésite pas à citer :

Le mètre poétique régulier (celui qui a le temps pour soi) marque un souci de sociabilité. Il évoque l'idée de la récitation, il est plein d'égards, il

---

<sup>1</sup> Jacques Rivière, ""Le Roman d'aventure", *Nouvelle Revue Française*, 1913, p. 762. – L'idée de circularité est liée à l'étymologie même du mot vers ; du latin *versu(m)* – du participe passé du verbe *vertere* "tourner" à l'origine, le mot indiquait de fait le tour de la charrue à la fin du sillon et seulement plus tard, il est passé à désigner d'abord le sillon lui-même et puis par analogie la ligne d'écriture. Quant à la prose, les Romains utilisaient pour décrire cette réalité l'expression *oratio soluta*, c'est-à-dire "discours délivré des règles de la versification". Ce n'est qu'au Moyen Âge qu'une formule équivalente jusqu'alors peu usitée, *prosa oratio*, "discours tourné vers l'avant", a connu, surtout sous sa forme abrégée *prosa* (de l'adjectif *prosus*, -a, -um, antérieurement *prosus*, -a, -um) une plus grande diffusion, notamment en raison de l'opposition morphologique *proversus/versus* qui soulignait encore plus l'existence d'une différence entre les deux formes d'écriture (Voir T. Steele, "Verse and prose", Roland Greene, Stephen Cushman, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 2012, pp. 1507-1513).

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 449.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 445.

offre au moins un élément d'accord. Dans la mesure où le poète l'abandonne, il va des domaines plus personnels et anarchiques<sup>1</sup>.

Afin de convoquer ce sentiment de communion, le poète qui se retrouvant dans un tel état d'âme a renoncé dans un souci de renouvellement artistique au vers devra alors remplacer les régularités du vers par d'autres également fonctionnels ; ce qui se traduira dans la plupart des cas, par l'adoption de la division en couplets et le recours fréquent à des répétitions de toutes sortes : refrains, reprises de sons et de mots, organisation symétrique des différentes parties du texte etc. Plus dans les détails, les couplets, qui trouvent leur origine dans la chanson dont nous connaissons le rôle joué dans l'évolution du poème en prose, divisés les uns des autres par des blancs typographiques et souvent accompagnés d'une organisation qui fait revenir à la fin du texte les mêmes éléments syntaxiques ou lexicaux du début, imposent à l'œuvre un rythme temporel circulaire qui les rapprochent des strophes de la poésie en vers et en recréent la même impression d'éternité et d'atemporalité<sup>2</sup>.

Au contraire, son objectif n'étant pas la représentation de l'ordre éternel de l'univers réel mais la construction de nouveaux mondes en accord avec les rêves de son génie, le poète en révolte contre la société rejette ces structures et refuse toutes conventions littéraires et linguistiques : "Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles"<sup>3</sup> écrit Rimbaud. Tout spécialement, nous remarquons comment dans les poèmes anarchiques les mots ne sont plus disposés en respectant l'ordre imposé par les contraintes syntaxiques de la langue mais de manière à attirer le plus possible l'attention du lecteur et à lui suggérer par leurs possibles connotations les mêmes visions que le poète ; chez le poète à peine mentionné, nous les retrouvons par exemple colloqués avec des termes inattendus ou encore, comme dans "Métropolitain", juxtaposés sans l'action médiatrice des verbes<sup>4</sup> :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 445. – Bernard cite à ce propos aussi de nombreux autres poètes ou commentateurs exprimant la même idée, parmi les autres, Hugo et Claudel (*Ibidem*).

<sup>2</sup> Bien que ces structures n'affectent que le temps réel de l'œuvre, c'est-à-dire le temps de la lecture, afin d'atteindre l'atemporalité, un certain travail sur le temps représenté et les événements rapportés est aussi possible ; Bernard cite à ce propos *Vox Populi* de Villiers de l'Isle-Adam où le même peuple est montré acclamant à cinq reprises des héros différents devant un mendiant, toujours le même lui-aussi, qui répète à chaque fois la même phrase et impose ainsi au texte un rythme circulaire : "Ayez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît !". (*Ibidem*, pp. 359, 452). C'est un trait que nous retrouverons souvent dans les contes symbolistes de notre corpus.

<sup>3</sup> Arthur Rimbaud, "Lettre du Voyant, à Paul Démeny, 15 mai 1871", *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 351.

<sup>4</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, pp. 182-185, 202-203, 452-462.

Lève la tête : ce pont de bois, arqué ; les derniers potagers de Samarie ; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; les crânes lumineux dans les plants de pois — et les autres fantasmagories — la campagne<sup>1</sup>.

Cependant cet aspect du texte ne relève pas d'un manque d'organisation – ce qui nous aurait empêché de parler de poème – mais plutôt de l'exigence du poète de réaliser une œuvre qui soit un miroir fidèle de ses visions, régies bien évidemment par des principes logiques différents de ceux du monde réel. Nous observons que dans ces œuvres, quand elles ne sont pas totalement abolies comme dans "Barbare" où Rimbaud peut se placer "bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays [...]"><sup>2</sup>", les catégories spatio-temporelles auxquelles nous sommes habitués subissent un profond bouleversement ; dans l'œuvre de Lautréamont par exemple Maldoror ne bouge pas ses membres "[...] depuis quatre siècles [...]"><sup>3</sup>" alors que dans "Soir historique", Rimbaud embrasse d'un seul regard tous les lieux et toutes les époques :

À sa vision esclave, — l'Allemagne s'échafaude vers des lunes ; les déserts tartares s'éclairent — les révoltes anciennes grouillent dans le centre du Céleste Empire ; par les escaliers et les fauteuils de rois — un petit monde blême et plat, Afrique et Occidents, va s'édifier. Puis un ballet de mers et de nuits connues, une chimie sans valeur, et des mélodies impossibles<sup>4</sup>.

Soit que la représentation temporelle traditionnelle soit mise en branle, soit qu'elle soit totalement abolie, ces textes tâchent eux-aussi donc comme les poèmes formels d'inspirer l'oubli du temps et ils atteignent par là la même atemporalité.

C'est par cette dernière observation que Bernard conclut son chapitre sur l'esthétique du poème en prose en nous en offrant une définition dont les critères sont apparemment inattaquables car non seulement ils ont été formulés d'après une observation empirique très rigoureuse des textes mais ils ont aussi été prouvés valables par l'analyse de la genèse de ces œuvres qui, conçues au début pour d'autres raisons, ont été par la suite retravaillées pour en faire des poèmes. En comparant la première version d' "Octobre" d'Aloysius Bertrand, publiée en 1830 dans un journal dijonnais, avec la deuxième, introduite dans *Gaspard de la nuit*, Bernard nous fait remarquer par exemple qu'au moment où la prose se fait poésie, tout en gardant le même thème, à savoir le retour annuel des jeunes ramoneurs savoyards à Dijon après avoir quitté leurs familles,

---

<sup>1</sup> "Les Illuminations", *Œuvres*, cit., p. 251.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>3</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920, p. 225.

<sup>4</sup> "Les Illuminations", cit., p. 262.

l'écrivain supprime les descriptions et les détails trop concrets, élimine les transitions d'une image à l'autre, raccourcit le texte et y introduit des éléments de circularité qui contribuent à réduire le potentiel narratif de l'anecdote et à renforcer l'impression d'unité<sup>1</sup>. Si cela est vrai, il n'en reste pas moins que les critères reconnus par Bernard soulèvent parfois des perplexités que nous ne pouvons pas passer sous silence.

Des principes comme brièveté, effet poétique, unité et gratuité sont plutôt ambigus et quiconque voudrait les rapporter à un dit texte pour en déterminer l'appartenance au groupe des poèmes en prose se retrouverait dans l'embarras de ne pas pouvoir procéder d'une manière totalement objective. Comment établir par quelle serait la longueur idéale à ne pas dépasser ? Ou encore comment savoir si une œuvre atteint ou pas un effet poétique ? Si pour Edgar Poe la réalisation de ce dernier dépendrait en effet tout simplement du respect de règles et principes à appliquer avec "[...] the precision and rigid consequence of a mathematical problem<sup>2</sup>", Baudelaire nous rappelle qu'une telle revendication n'est en réalité qu'une "bouffonnerie" et que dans ce contexte, d'autres facteurs comme le hasard et l'inspiration jouent également leur rôle<sup>3</sup>. Qui plus est, en suivant Bernard, on devrait écarter du corpus des poèmes en prose aussi toutes ces œuvres dans lesquelles les éléments narratifs, descriptifs ou didactiques excèdent une certaine mesure et ne travaillent pas à des fins poétiques, mais où placer cette limite à ne pas franchir ? Bref, sous quelles conditions un texte basculerait-il du domaine du poème en

---

<sup>1</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, pp. 61. - Un processus tout à fait semblable a été entrepris par Baudelaire au moment où il a créé à partir de son essai "La Morale du Joujou", le poème en prose "Le Joujou du pauvre" ; voir à ce propos *Ibidem*, pp. 130-150.

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Cosimo Classics, 2009, vol. I, p. 290 (1<sup>ère</sup> éd. : *Graham's Magazine*, Avril 1846).

<sup>3</sup> D'après Baudelaire, pour bien comprendre la portée d'un tel propos, il faudrait le relire à la lumière de la polémique qui opposait à l'époque le poète américain aux tenants de l'inspiration pure selon lesquels la volonté personnelle de l'auteur ne jouait aucun rôle dans la processus d'écriture ; Poe aurait de fait volontairement feint d'ignorer l'importance du hasard, de l'instinct et de l'inspiration afin de mieux pouvoir mettre en évidence l'importance du travail conscient de l'auteur sur la langue ; dans un passage de "Notes nouvelles sur Edgar Poe", où il ne manque pas de traduire la citation précédente de Poe, Baudelaire écrit : "[...] cet article me paraissait entaché d'une légère impertinence. Les partisans de l'inspiration quand même ne manqueraient pas d'y trouver un blasphème et une profanation ; mais je crois que c'est pour eux que l'article a été spécialement écrit. Autant certains écrivains affectent l'abandon, visant au chef d'œuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre, et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet, autant Edgar Poe, — l'un des hommes les plus inspirés que je connaisse, a mis d'affectation à cacher la spontanéité, à simuler le sang-froid et la délibération. Je crois pouvoir me vanter — dit-il avec un orgueil amusant et que je ne trouve pas de mauvais gout, — qu'aucun point de ma composition n'a été abandonné au hasard, et que l'œuvre entière a marché pas à pas vers son but avec la précision et la logique rigoureuse d'un problème mathématique" (cit., p. XVII-XVIII). La position de Poe serait en effet intenable aux yeux du poète français qui, face à l'éventualité de rédiger une préface pour la troisième édition des *Fleurs du Mal* où exposer les principes rationnels de sa méthode de composition afin d' "[...] enseigner à chacun l'art d'en faire autant", se montre plutôt perplexe et qualifie un tel projet de "sérieuse bouffonnerie" ("Lettre à Michel Lévy, 1861", *Œuvres complètes*, Éd. critique par F. F. Gautier, Paris, N.R.F., 1933, t. VII, "Correspondance 1841-1863", p. 381).

prose à celui d'autres genres brefs comme le conte, la nouvelle ou la moralité ? Si d'un point de vue théorique, les conclusions auxquelles Bernard est parvenue à la fin de son essai paraissent irréfragables, leur application pratique entraîne donc plusieurs difficultés ; ce dont elle-même a toutefois conscience :

Certes, dans la pratique [...] la discrimination sera parfois fort délicate : entre les poèmes en prose où la description et la narration sont utilisés comme moyens, entrent comme des composant dans l'univers du poème (comme dans le "Centaure" de M. Guérin par exemple) et les proses narratives ou descriptives (qui parfois se prétendent poèmes, comme "Une mort héroïque" de Baudelaire), il n'est pas toujours facile de tracer la limite<sup>1</sup>.

Malgré cela, c'est sur la base de ces critères que Bernard décrète quels textes peuvent faire partie de son corpus et qu'elle fixe un modèle de poème en prose qui ne cessera pas d'être repris par la critique successive. En dépit de toute possible objection, la définition qu'elle propose est de fait la seule qui ait su interpréter une formule aussi contradictoire que celle de poème en prose et qui ait réussi à donner à travers la découverte de quelques constantes, une identité générique à des textes autrement inclassables ; Christian Leroy a écrit à ce propos :

[...] en présentant le poème en prose comme la rencontre d'un principe artistique et d'un principe anarchique, Suzanne Bernard fait correspondre au nom oxymorique de 'poème en prose' une définition qui décline ce titre paradoxal : le nom et l'esthétique de la forme ainsi décrite obéissent au même principe. Il en résulte un effet de cohérence qui plaide en faveur de la spécificité générique du poème en prose et qui en un sens le fait exister comme forme poétique<sup>2</sup>.

Nous assistons alors à ce que Leroy, à qui nous avons emprunté le titre de ce paragraphe, a nommé la "canonisation du poème en prose"<sup>3</sup>, un processus qui, tout en ayant permis de systématiser une partie de la production littéraire, a fini par en offrir une vision probablement un peu faussée:

[...] à partir du modèle élaboré par S. Bernard [...] toute l'histoire de la poésie en prose a été relue, sélectionnée et, en grande partie, niée. Relue, dans la mesure où Baudelaire va être désigné comme le fondateur du genre [...] sélectionnée, dans la mesure où toute œuvre ne correspondant pas, après Baudelaire, à l'esthétique que S. Bernard a définie est, pour ainsi dire, exclue du champ du poème en prose [...]. Niée, enfin, puisque, de S. Bernard à Luc Decaunes, le discours sur le poème en prose a refusé aux épopées, aux

---

<sup>1</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 433.

<sup>2</sup> Christian Leroy, *op. cit.*, p. 184.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.170.

tragédies, aux œuvres lyriques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles le droit à être des poèmes<sup>1</sup>.

Nous allons voir maintenant plus dans les détails quelles sont les reproches adressés par Leroy au modèle établi par Bernard et nous chercherons à comprendre jusqu'à quel point nous pouvons accueillir ses remarques.

### **1.3.3 Relecture, négation et sélection : les critiques de Leroy au "modèle canonique"**

Bien que Baudelaire ait été tenu comme le fondateur du genre, en réalité, d'après Leroy, ce rôle ne lui reviendrait que rétrospectivement. L'écrivain ne se serait pas préoccupé de fait d'élaborer à travers son œuvre un nouveau modèle générique mais plutôt de mettre en évidence comment à une époque dominée par la prose et le journalisme, au poète ne resterait pour survivre que s'adonner à " [...] l'ironie d'une 'poétique du pire' qui donne des gages aux valeurs qui sont le plus opposées à celle de son art<sup>2</sup>", c'est-à-dire que pour Baudelaire, la vraie poésie coïnciderait encore avec la perfection formelle du vers et que, s'il pratique la poésie en prose, ce ne serait que dans un souci parodique. Preuves en seraient les nombreuses références à des œuvres de la tradition lyrique en prose des années précédentes que le poète tournerait en ridicule dans son recueil, pour n'en mentionner que quelques-unes, *Les Rêveries* de Rousseau, *Mon bonnet de nuit* de L. S. Mercier et *La Chanson du vitrier* de Houssaye. D'ailleurs, note encore Leroy, même à vouloir dissocier dans le domaine plus vaste de la poésie en prose<sup>3</sup> la prose poétique du poème en prose et à considérer que Baudelaire voulait mettre à distance la première pour imposer le deuxième et donner ainsi naissance à un nouveau genre, une telle position serait inacceptable ; les textes destinés à établir une nouvelle esthétique devraient en effet posséder une cohérence formelle et thématique qui manque totalement dans les *Petits poèmes en prose* dont certains comme "La Corde" ou "Mademoiselle Bistouri" renvoient à l'anecdote, d'autres comme "Chacun sa chimère" sont de récits de rêves et d'autres encore comme "Le gâteau" ne sont poétiques que pour leur contenu<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 184-185.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>3</sup> Avec cette formule, nous indiquons les divers modes d'expression poétique qui ont recours en mesure variable à la prose, donc tant le poème en prose baudelairien que la prose poétique.

<sup>4</sup> Voir à ce propos, dans l'œuvre déjà cité de Christian Leroy le chapitre "Petits poèmes en prose et *Petits poèmes en prose* baudelairiens", pp. 143-160.

De toute façon, quel qu'ait pu être l'objectif de l'écrivain, la question nous paraît ici plutôt secondaire car, s'il est vrai que certains de ses contemporains comme Banville n'ont pas voulu voir en son recueil une œuvre fondatrice et qu'ils lui aient même refusé une valeur poétique<sup>1</sup>, ses successeurs et imitateurs l'ont par contre précisément reçu comme une entreprise pionnière et ce serait donc comme telle qu'en analysant les poèmes en prose du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, nous aussi devrions le regarder. Comme il est signalé par Leroy lui-même<sup>2</sup>, suite à l'édition en volume de *Petits poèmes en prose*, de plus en plus d'écrivains en célébraient de fait la nouveauté et la poéticité, en leur accordant même dans certains cas plus de prestige qu'aux travaux en vers des *Fleurs du Mal* ; pensons à Rémy de Gourmont qui en 1900 a écrit de Baudelaire qu'il a été "[...] l'un des cinq ou six grands poètes du dix-neuvième siècle [...] peut-être supérieur comme prosateur<sup>3</sup>" ou à André Suarès qui onze ans plus tard a soutenu "[...] sa prose est plus belle que ses vers<sup>4</sup>". Du reste, déjà en 1864 alors que *Le Figaro* et *La Revue de Paris* publiaient les pièces du futur recueil, c'était à Baudelaire que Mallarmé, dont les premiers œuvres ressentent carrément de son influence, dédiait "Plainte d'automne" et "Pauvre Enfant Pale"<sup>5</sup> et c'était encore à lui, principalement en tant qu'écrivain de poèmes en prose, que Huysmans rendait hommage dans son chef-d'œuvre de 1884. Dans *À Rebours*, c'est "sous l'invocation de Baudelaire" que Des Esseintes, pour qui le poème en prose représente la dernière forme possible de littérature à une époque de décadence<sup>6</sup>, place une

---

<sup>1</sup> Comme nous l'avons annoncé, Banville refuse d'accorder une valeur poétique aux poèmes en prose de toute sorte : "Peut-il y avoir des poèmes en prose ? Non, il ne peut pas y en avoir, malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire et le *Gaspard de la nuit* de Louis Bertrand ; car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher ; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite ποίημα" (Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 6).

<sup>2</sup> Christian Leroy, *op. cit.*, pp. 156-160.

<sup>3</sup> Rémy de Gourmont, "Marginalia sur Edgar Poe et Charles Baudelaire", *Promenades Littéraires*, 1<sup>e</sup> série, Paris, Mercure de France, 1929, p. 370.

<sup>4</sup> Cité par Christian Leroy, *op. cit.*, p. 157.

<sup>5</sup> Ces deux poèmes en prose ont été publiés pour la première fois dans *La Semaine de Cusset et de Vichy* le 2 juillet 1864 sous les titres respectifs : "L'Orgue de Barbarie" et "La Tête". La même revue avait reproduit le 28 Mai 1864 le poème en prose de Baudelaire "Les Vocations", paru originairement dans *Le Figaro* le 14 Février 1864.

<sup>6</sup> "En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art.

Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu'il humait avec une si profonde joie.

Quand il eut fermé son anthologie, des Esseintes se dit que sa bibliothèque arrêtée sur ce dernier livre, ne s'augmenterait probablement jamais plus.

En effet, la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvre les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s'était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise.



plaquette des meilleures compositions du genre qu'il a fait imprimer pour son propre plaisir et, presque à vouloir souligner que désormais rien n'empêche de citer un poème en prose à côté de l'une des formes les plus prestigieuses de la poésie en vers, c'est "Anywhere out of the world" qu'il recopie dans la section centrale d'un vieux canon d'église tripartite<sup>1</sup> dont les volets latéraux rapportent deux sonnets du même auteur, "La Mort des Amants" et l' "Ennemi".

La question de la négation du statut de "poème" aux épopées, aux tragédies et aux œuvres lyriques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est elle-aussi plutôt controversée. Si l'on peut peut-être reprocher à Bernard de n'avoir considéré ces œuvres qu'en tant que prédécesseurs d'une forme qui ne serait née que plus tard et de ne pas leur avoir accordé trop d'importance, il faut pourtant reconnaître que ce n'était pas là son objet d'étude. Le titre *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* est à ce propos plutôt éloquent. Pareillement si ces textes étaient des "poèmes", ils ne pouvaient pas l'être à la même manière que les compositions de Baudelaire, Bertrand, Mallarmé ou Rimbaud car ils s'accordaient mal à cette exigence de brièveté que nous avons vue se développer au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que le long des années ces travaux ont été tous définis comme "poème en prose", le choix de Leroy de les rapporter à la même catégorie pourrait donc engendrer d'autres complications car il nous paraît que dans un tel cas, il vaudrait mieux dissocier des phénomènes qui, malgré quelques similarités et le recours à un même nom, renvoient à des contextes différents et dépendent des particularités de ces derniers ; comme nous pouvons mieux le comprendre en nous référant à la notion de "dérive externe"<sup>2</sup> introduite par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* ?

Selon les époques, les "noms génériques endogènes"<sup>3</sup>, c'est-à-dire les termes utilisés par les auteurs pour décrire leurs œuvres dans leurs paratextes ou dans d'autres écrits théoriques, se sont souvent adaptés à partir d'une ressemblance quelconque à des ensembles de textes par ailleurs très hétérogènes et dont le regroupement sous la même étiquette paraîtrait de nos jours plutôt arbitraire. Là où avant de commencer à désigner exclusivement des pièces dramatiques à fin heureuse, le terme "comédie"<sup>4</sup> pouvait indiquer au Moyen Âge toute œuvre ayant un tel type d'épilogue, comme il est prouvé par

---

C'étaient, poussées jusqu'à leur dernière expression, les quintessences de Baudelaire et de Poë ; c'étaient leurs fines et puissantes substances encore distillées et dégageant de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses" (Huysmans, *op. cit.*, p. 196).

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 66.

le titre de la *Comédie* dantesque, aujourd'hui nous n'accepterions plus par exemple de classer ensemble cette dernière avec les titres de Molière car ce faisant, nous ne pourrions pas en mettre suffisamment en évidence les différences de fonction, de milieu et de représentation.

Semblablement, bien que l'emploi de la prose pour des œuvres de quelque manière poétiques ait permis d'employer une même expression pour des textes différents, la proposition de Leroy de réunir sous la même étiquette les épopées, les tragédies et les œuvres lyriques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avec les poèmes en prose modernes, risque de nous faire sous-estimer aujourd'hui les écarts entre les premiers et les seconds, en particulier, la spécificité de leurs contextes de production ; un aspect dont, comme le dit encore une fois Schaeffer, le critique qui se propose de mettre de l'ordre dans la production littéraire et de rationaliser la terminologie utilisée pour la décrire, ne devrait jamais faire abstraction :

[...] une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi et, en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques<sup>1</sup>.

Dans une étude qu'il serait trop long d'exposer ici dans son intégralité, c'est précisément en rapprochant les épopées en prose composées à la suite du *Télémaque* au débats contemporains de la *Querelle des Anciens et les Modernes* que Jean-François Castille a pu démontrer par exemple que la dénomination "poème en prose" ne se proposait pas à l'époque d'indiquer une catégorie inédite mais plutôt de désigner la nouvelle qualité d'écriture des derniers exemplaires d'un genre déjà existant<sup>2</sup>.

De ce point de vue, la position de Bernard nous paraît donc plus précise que celle de Leroy dont l'œuvre, tout en ayant le grand mérite d'envisager l'histoire du poème en prose dans le cadre plus vaste de la poésie en prose, n'est pas toujours supportée par la rigueur taxinomique qui serait nécessaire à un essai qui, en dépit du sous-titre *Histoire d'un genre*, suit une approche plutôt transgénérique ; comme nous le fait remarquer aussi Bertrand Vibert<sup>3</sup>, parmi les compositions que Leroy place sous l'étiquette "poème en

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>2</sup> Voir Jean-François Castille, "Le poème en prose avant le poème en prose", *Questions de style*, revue en ligne de l'Université de Caen Basse-Normandie, mise à jour: 15/03/2012, <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/>; dernière consultation: 1/10/2013.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 13.

prose" nous retrouvons de fait, même des romans et des compositions en versets comme l'*Anabase* de Saint-John Perse :

Ainsi la moisson des poèmes en prose après 1848 est-elle maigre : *Le Centaure* et *La Bacchante* de M. de Guérin publiés en 1862, les *Poèmes en prose* de Louis de Lyvion (1867), les *Mismorime* d'A. Weill (1860), le premier des *Chants de Maldoror* (1868), *Azraël* et *Akédysseril* de Villiers de L'Isle-Adam (1878), *Le Voyage d'Urien* d'A. Gide, *Anabase* de Saint-John Perse (1922), voire *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour* de Perec (1966) en constituent l'essentiel<sup>1</sup>.

Plus légitimes nous paraissent par contre les reproches adressés à l'attitude sélective de Bernard car parmi les compositions postérieures à la naissance du poème en prose moderne qu'elle écarte en raison de leur valeur didactique, moralisatrice ou narrative, comme "Le Thyrses" (1863) de Baudelaire<sup>2</sup>, "Prière sur l'Acropole" (1876) d'Ernest Renan<sup>3</sup>, les *Contes* de Villiers de l'Isle-Adam<sup>4</sup>, *Le Miroir des Légendes* (1892) de Bernard Lazare<sup>5</sup>, les "Trois Proses Moroses" (1893) de Rémy de Gourmont<sup>6</sup>, les *Contes à soi-même* (1893) de Régnier<sup>7</sup> (1893) ou les *Mimes* (1893) de Schwob<sup>8</sup>, nombreuses sont celles qui ont été cependant décrites ou rapprochées par leurs propres contemporains aux poèmes en prose<sup>9</sup> ; pensons à "L'Annonciateur" de Villiers publié sous cette étiquette dans la *Liberté* en 1869, à "Vox Populi" du même auteur que Des Esseintes insère dans sa susmentionnée anthologie<sup>10</sup>, aux récits de Lazare qu'Heredia présente comme " [...] des poèmes en prose qui seraient de très beaux vers symbolistes s'ils étaient imprimés en lignes inégales<sup>11</sup>" ou encore au roman déjà cité de Rodenbach, *Bruges-la-morte*.

Or, s'il est vrai que l'utilisation d'une même étiquette générique n'est pas une raison suffisante pour rassembler plusieurs textes dans la même catégorie car nous risquerions d'assimiler, comme nous venons de le voir, des productions appartenant à des époques

---

<sup>1</sup> Christian Leroy, *op. cit.*, p. 81.

<sup>2</sup> Publié pour la première fois dans *La Revue Nationale et étrangère*, le 10 décembre 1863.

<sup>3</sup> Parue dans la *Revue des deux Mondes* en 1876, puis insérée dans *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883). – Cette œuvre, jugée trop didactique et moralisatrice par Bernard, avait été toutefois précédemment accueillie par Chapelan dans son *Anthologie du poème en prose*.

<sup>4</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, Calmann-Lévy, 1883 ; *Nouveaux Contes cruels*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

<sup>5</sup> Bernard Lazare, *Le Miroir des légendes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892

<sup>6</sup> Rémy de Gourmont, "Trois Proses Moroses", *Mercure de France*, Avril 1893.

<sup>7</sup> Henri de Régnier, *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893.

<sup>8</sup> Marcel Schwob, *Mimes*, Paris, Mercure de France, 1893.

<sup>9</sup> Pour les argumentations à la base de l'exclusion de ces textes du corpus établi par Bernard, voir pour *Le Thyrses*, p. 433, pour *Prière sur l'Acropole* et les *Contes* de Villiers, p. 15, pour les autres, pp. 312-325.

<sup>10</sup> Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 194. – En 1883, "L'Annonciateur" (publié pour la première fois sous le titre d' "Azraël") et "Vox Populi" sont recueillis dans *Contes cruels* ; pour le deuxième, Bernard elle-même reconnaît en réalité une stricte parentèle avec le poème en prose (*op. cit.*, p. 359-360).

<sup>11</sup> Jules Huret, *op. cit.*, p. 309.

historiques et littéraires trop dissemblables, le fait que celle-ci ait été employée dans une période relativement courte comme le dernier quart du siècle pour des œuvres qui sont souvent très proches, selon l'aveu même de Bernard<sup>1</sup>, de celles acceptées dans le corpus, nous autorise à douter des conclusions auxquelles elle est parvenue et à nous interroger davantage sur ses positions. Plus spécifiquement, nous nous demandons si dans son élaboration du genre, elle n'a peut-être pas introduit de facteurs de jugement relatifs au moment de la réception critique qui l'ont menée à appliquer avec trop de rigueur ces principes d' "unité", "brièveté" et "gratuité" qui, quoique dégagés d'une étude très minutieuse du contexte en question, n'ont jamais été posés d'une façon aussi stricte par les auteurs concernés<sup>2</sup>. C'est vers une telle interprétation qui nous poussent d'ailleurs les observations de *Poésie et récit* de Dominique Combe dont nous occuperons dans le paragraphe suivant.

### 1.3.4 La notion de "poésie pure"

Comme nous avons déjà eu moyen de le voir, au XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste progressivement à la mise en place d'une nouvelle rhétorique qui cantonnera la fonction narrative à la prose et fera coïncider la poésie – soit-il en vers ou en prose - au genre lyrique ; maintenant ce qui nous intéresse de montrer est qu'en dépit d'une certaine tradition qui renvoie cette nouvelle conception de poésie au Mallarmé de "Crise de vers", les positions de ce dernier n'ont jamais été à ce propos si nettes. Dans les premiers chapitres de son essai<sup>3</sup>, Dominique Combe a de fait largement démontré que ce mythe de la "poésie pure" repris à plusieurs titres au XX<sup>e</sup> siècle par de nombreux autres écrivains comme Henri Bremond, Pierre Reverdy, André Breton ou Jean-Paul Sartre est en réalité le produit d'une interprétation radicale de ses déclarations de la part de ses lecteurs ; en particulier, Paul Valéry<sup>4</sup>, en projetant sur ses prédécesseurs son propre refus de la narration, de la description et de la *mimèsis*, est parvenu à nier la présence de ces

---

<sup>1</sup> Comme nous le verrons, pour ces textes, en particulier pour certaines productions de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, Bernard recourt souvent à des expressions comme "confinent" ou "tend(ent)" au poème en prose (voir *op. cit.*, pp. 518-523).

<sup>2</sup> Bernard applique ces principes à son corpus d'une manière d'autant plus rigide qu'en l'absence du vers, les pièces prétendant au titre de poème devraient d'après elle éviter encore plus scrupuleusement tous ces éléments qui risquent de les faire confondre avec d'autres formes en prose comme la méditation philosophique, la nouvelle, voire le roman : "Univers complet, organisé, dont toutes les parties se tiennent et qui se suffit à lui-même, le poème en prose porte en soi son sens et sa fin. Justement parce qu'il est écrit dans cette même prose rythmée à laquelle, on peut, tout aussi bien, appliquer par exemple les lois du roman, ou celles de l'essai critique, il doit éliminer plus rigoureusement encore que le vers toute intention didactique, morale, narrative" (*op. cit.*, p. 433).

<sup>3</sup> *Poésie et récit : une autre rhétorique des genres*, cit., pp. 11-33.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 15-19.

éléments non seulement chez Mallarmé mais même chez Baudelaire dont certaines compositions comme "À une passante" ou "Une charogne" démentent plutôt aisément une telle analyse.

Nous avons déjà eu moyen de remarquer comment des mots comme "poème" et ses affines ont souvent été utilisés par Mallarmé lui-même pour décrire des textes qui auraient dû être en réalité exclus d'un tel domaine et c'est précisément par une analyse approfondie de cette ambiguïté terminologique que Dominique Combe part pour démontrer comment tout en opposant selon "[...] un essentialisme dualiste – ou platonicien – très rigoureux", les deux états de la parole, "[...] le travail de séparation ne laisse pas chez lui d'être mobile et de manifester finalement une certaine souplesse"<sup>1</sup>. Tout spécialement, étant donné que dans la liste noire des éléments interdits en poésie présentée dans "Crise de vers", le refus de la fonction narrative occupait la première place - "Narrer, enseigner, même décrire [...]" - et que chez les commentateurs du poète, celui-ci a tellement attiré l'attention qu'il a fini par prévaloir sur les deux autres et définir presque à lui seul la nouvelle rhétorique, ce qui surprend davantage le critique est l'inclusion parmi les poèmes d'œuvres romanesques qui, fortement narratives, auraient dû être à la rigueur les premières à être rejetées. L'examen des occurrences de termes comme "poésie", "poète" ou "vers" et, réciproquement, de mots comme "fiction", "histoire" ou "récit" lui a de fait permis de bien mettre en évidence comment en réalité ces derniers sont souvent utilisés comme des synonymes<sup>2</sup> et que les frontières établies d'une manière si rigoureuse dans certaines déclarations s'écroulent très facilement ailleurs ; dans "Anecdotes ou poèmes", sous-titre des poèmes en prose des *Divagations*, les deux termes de l'opposition finissent même par coïncider.

De toute façon, c'est surtout dans sa réponse à l'*Enquête de Jules Huret* que Mallarmé semble remettre davantage en cause son interdit de narration:

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Pour une analyse plus approfondie de ces occurrences, voir Dominique Combe, *Poésie et récit : une autre rhétorique des genres*, cit., pp. 46-49.

<sup>3</sup> Jules Huret, *op. cit.*, p. 57.

En se référant aux notions de "rythme" et de "musique", qui à l'époque symboliste seront souvent reprises pour définir une poésie qui ne se laisse plus réduire au mètre, le poète semble donc soutenir qu'en réalité rien ne peut être exclu *a priori* du champ de la poésie pourvu qu'il y ait "effort au style", "rythme" ou, encore "quelque secrète poursuite de musique" :

[...] le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre.  
Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité parmi les marges et du blanc ;  
ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure  
quelque secrète poursuite de la musique, dans la réserve du Discours<sup>1</sup>.

Il devient alors évident que cette ambiguïté terminologique que nous avons rencontrée jusqu'ici n'est pas due à l'attitude approximative des écrivains en question mais qu'elle est en réalité imputable à une définition de poésie extrêmement flottante.

Si de telles observations confirment que, comme nous l'avions supposé, dans son essai sur le poème en prose, Suzanne Bernard s'est laissée guider par une notion de poésie qui est plus rigide par rapport à celle qui était effectivement en vigueur dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est pas toutefois aussi simple de remettre totalement en cause ses conclusions car en reprenant à la lettre les derniers mots de Mallarmé nous risquerions non seulement de considérer comme poétique toute page en prose bien écrite mais surtout de négliger ces interdits de narration, enseignement et description que le maître de la rue de Rome avait quand même précédemment formulés et que l'analyse des pratiques d'écritures des poètes en prose contemporains a confirmés. À ce propos, nous avons déjà vu par exemple quels types de modifications a fait subir Aloysius Bertrand à sa première élaboration d'"Octobre" avant de l'inclure dans son recueil et nous pouvons ajouter que des observations analogues ont pu être dégagées par Combe de la comparaison entre les versions en prose et en vers de certains autres textes.

Le critique a de fait démontré que dans la poésie versifiée, les aspects narratifs, descriptifs ou didactiques trouvent une place encore plus réduite que dans le poèmes en prose, presque à souligner que ceux-ci ne pouvaient pas avoir accès à la forme poétique la plus prestigieuse. Dans "Le Crépuscule du soir" des *Petits poèmes en prose*, Baudelaire se fait par exemple moins évocateur et plus descriptif que dans la pièce homonyme des *Fleurs du mal* et tout en y développant le même sujet, à savoir l'apaisement apporté à l'homme par la tombée du jour, il y introduit des motifs, comme le souvenir relaté dans les paragraphes centraux ("Je me souviens que j'ai eu deux amis que le crépuscule rendait

---

<sup>1</sup> Mallarmé, "Étalages", "Divagations", *Poesie e prose*, cit., p. 318.

tout malades<sup>1</sup>"), que les vers n'esquissent pas ; à travers l'emploi des temps passés et des articulations logico-temporelles ("alors", "le soir", "à mesure que le jour baissait" etc.), dans la prose, ceux-ci se développent même selon une logique carrément narrative. Si l'on peut objecter qu'en réalité Baudelaire n'hésite pas à raconter même pas dans ses productions en vers et que ce n'est qu'avec Mallarmé que le nouveau partage commence à se dessiner, il n'en reste pas moins que les aspects narratifs sont assurément plus développés en prose qu'en vers et que des phénomènes semblables peuvent être observés aussi chez d'autres poètes en prose comme Arthur Rimbaud, Pierre Reverdy ou Guillaume Apollinaire, pour les analyses desquels nous renvoyons directement à *Poésie et récit*<sup>2</sup>. En dépit de sa nature double de texte poétique en prose, le poème en prose ne parvient donc pas à une synthèse des deux termes de l'opposition qu'il réunit ; tout se passe en réalité comme si, pour citer Combe, le poème en prose était poétique "malgré le récit"<sup>3</sup>.

Comment expliquer alors la poéticité reconnue par les écrivains de la fin de siècle à des textes comportant des éléments qui les feraient tendre vers la prose ? Existe-t-il un moyen pour sortir de cette impasse dans laquelle nous jettent d'un côté le dualisme essentialiste du nouveau partage générique et de l'autre, la négation de ce dernier ? Une réponse en ce sens très productive nous est fournie par Bertrand Vibert qui, confronté au même problème, écrit :

L'ontologie symboliste est d'abord une axiologie. À côté de la pureté – indissociablement qualité et valeur –, elle fait place à d'autres valeurs plus proprement esthétiques comme la beauté ou le mystère, dont le symbole est justement le vecteur. Il s'agit donc moins pour la doctrine symboliste d'opposer des essences, en suscitant des apories théoriques insurmontables, que de poser et d'opposer des valeurs dont sont déduites des catégories théoriques et génériques. Ainsi, ce sont les valeurs surtout qui sont différentielles et finalement relatives, même si les formulations empruntent volontiers un tour apodictique.<sup>4</sup>

En simplifiant, pour les écrivains proches du symbolisme, ce n'est pas seulement la pureté qui détermine la poéticité du texte mais aussi la beauté du style, strictement liée à la musicalité, et la capacité d'évoquer des atmosphères de mystère et de suggestion. Nous avons déjà eu la possibilité de voir qu'un lien existe pour Mallarmé entre la musique et la poésie et il suffit de rappeler ses affirmations concernant les jeunes symbolistes dans

<sup>1</sup> *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, cit., p. 121.

<sup>2</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit*, cit., pp. 97-105.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>4</sup> Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 34.

l'*Enquête de Jules Huret* pour voir à quel point le mystère est lui-aussi associé à la perception poétique :

Je crois [...] que [...] les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens [...] les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements<sup>1</sup>.

Ceci dit, nul ne nous empêcherait d'étendre par hypothèse le domaine du poème en prose aussi à ces textes du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle que Bernard avait écartés. Avant de procéder à un tel exploit, il vaudrait probablement mieux voir comment une partie de ces derniers a déjà été récupérée et systématisée par Bertrand Vibert dans *Poète, même en prose* et se demander davantage jusqu'à quel point et de quelle manière ce corpus peut être élargi. Il nous faut de fait éviter de revenir à la même confusion qui caractérisait la terminologie de la fin du siècle.

### 1.3.5 Le conte poétique en prose

La possibilité d'établir un lien entre un texte et une catégorie générique n'est pas qu'une question de classement car l'appartenance à un groupe plutôt qu'à un autre peut servir pour inscrire une dite œuvre dans un horizon d'attente particulier et contribuer ainsi à sa lisibilité. Il s'ensuit que toutes ces productions qui n'ont pas trouvé leur place parmi les poèmes en prose "[...] restent – comme l'écrit Émilie Yaouanq Tamby – dans une nébuleuse indifférenciée<sup>2</sup>" et qu'elles ne font que rarement l'objet d'études académiques bien détaillées ; ce qui pour les œuvres qui nous occupent ici devient d'autant plus vrai qu'elles appartiennent à des écrivains peu célèbres et que leur exclusion du corpus de Bernard s'accompagne souvent d'un jugement de valeur carrément négatif qui les relègue au rang de productions impures et secondaires.

---

<sup>1</sup> Jules Huret, *op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup> Émilie Yaouanq Tamby, *L'Indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaine francophone et hispanophone, 1885-1914)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2011 (en ligne: <http://www.e-sorbonne.fr/theses/l-indetermination-generique-prose-poetique-symbolisme-modernisme-domaines-francophone-hispano>; dernière consultation: 1/03/2013), p. 11.



Quant à ces dernières, Bernard parle de fait de "créations bâtarde<sup>1</sup>", voire d' "horrible anarchie<sup>2</sup>", et pour expliquer la parution pendant la dernière décennie du siècle de certaines compositions brèves mais narratives, en partie déjà rencontrées<sup>3</sup>, comme les *Mimes* (1893) de Schwob ou les *Contes hors du temps* (1931, éd. posthume) de Van Lerberghe<sup>4</sup>, elle arrive même à postuler une véritable dissolution de la pureté du genre<sup>5</sup> et la décadence de ce qu'elle avait appelé le "poème en prose formel". Bien évidemment, une telle interprétation ne tient pas compte du fait qu'en réalité une notion pure de poème en prose n'a jamais existé et que des éléments typiques du poème formel se retrouvent même après cette date non seulement dans les textes qu'elle accepte dans son corpus comme *Les Chansons de Bilitis* (1894) de Pierre Louÿs, mais aussi, dans ces productions qu'elle écarte ou écarterait et dont une partie est analysée par Bertrand Vibert dans son essai de 2010. Ici, en se proposant notamment de "donner à lire<sup>6</sup>" au public contemporain certains de ces textes désormais oubliés, à savoir les recueils de récits *Le Miroir des légendes* (Paris, Lemerre, 1892) de Bernard Lazare, *Le Roi au masque d'or* (Paris, Paul Ollendorff, 1892) de Marcel Schwob, les *Histoires magiques* (Paris, Mercure de France 1894) de Gourmont, *La Canne de Jaspe* (Paris, Mercure de France 1897)<sup>7</sup> d'Henri de Régnier, *Les Clefs d'or* (Paris, Paul Ollendorff, 1897) de Camille Maclair et *Le Rouet des brumes* (Paris, Ollendorff, 1901 - éd. posthume) de Rodenbach, le critique introduit la notion de "conte poétique en prose" que nous pouvons rapporter aussi aux autres productions narratives courtes exclues par Bernard.

Établi que la détermination de la poéticité chez les symbolistes dépend non seulement de la pureté générique mais aussi de la mise en cause d'autres valeurs comme la beauté, la musicalité et le mystère, Vibert peut soutenir sans peur d'être contredit que rien ne peut être exclu *a priori* du domaine de la poésie ; cependant, afin qu'une œuvre puisse se voir reconnaître un tel droit de cité, il n'est pas suffisant qu'elle soit, pour reprendre Mallarmé, "la prose d'un écrivain fastueux<sup>8</sup>", car si le recours à la prose poétique témoigne qu'elle se rattache majoritairement à certaines valeurs de l'axiologie

---

<sup>1</sup> Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 88.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 513.

<sup>3</sup> Voir plus haut, pp. 27-28.

<sup>4</sup> La parution de textes de ce recueil s'échelonne entre 1889 et 1906. La première édition posthume date de 1931 ; voir la "Lecture " de Paul Aron dans la réédition du texte chez Bruxelles, Labor, 1992.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 519.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> Ce recueil se compose de trois parties " Monsieur d'Amersœur", "LeTrèfle noir" et "Contes à soi-même" dont les deux dernières ont aussi fait l'objet d'une publication antérieure séparée : *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893, *Le Trèfle Noir*, Paris, Mercure de France, 1895.

<sup>8</sup> Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Paris, Perrin, 1895, p. 34

symboliste, d'autres éléments pourraient démentir une telle constatation. En particulier, Vibert se retrouve à exclure du domaine de la poésie tout ce que nous pourrions renvoyer à cet "universel reportage" cité plus haut et, donc, toute la production réaliste et naturaliste.

Le critique distingue à ce propos entre deux catégories de récits : ceux qui se fondent sur une mimésis de type réaliste et qui visent à dresser une représentation aussi fidèle que possible de la réalité externe, et ceux qui se fondent sur une mimésis de type artiste<sup>1</sup> et ce n'est qu'à ces derniers qu'il réserve le titre de conte poétique. Ce n'est que dans ces productions, en effet, que nous pouvons assister à l'émergence de ce surplus de sens - "on disait naguère signifiance"<sup>2</sup> écrit Vibert en se référant à Riffaterre – capable de nous montrer ces vérités " [...] de nous-mêmes et de notre relation au monde et aux autres"<sup>3</sup> qui, quoique incertaines et ambiguës, représentent l'intérêt principal des écrivains symbolistes.

Loin de se suivre tous simplement les uns les autres selon un schéma horizontal et d'après de liens de causalité, les événements rapportés créent ici sur l'axe paradigmatique toute une série d'associations, échos et parallélismes qui à travers leur pouvoir analogique renvoient bien au-delà de la chaîne syntaxique des épisodes et laissent entrevoir à une lecture active des réalités intérieures qui, en versant ces textes du côté du lyrisme, les rendent poétiques. Emblématique à ce propos est l'œuvre de Rodenbach "Suggestion" où, malgré la relation d'une histoire sinon véridique du moins concevable dans notre univers réel, l'accent n'est pas mis sur la référence à ce dernier mais sur ce que l'organisation particulière des éléments diégétiques peut nous révéler de nous-mêmes et de notre condition ; dans ce cas, l'influence inconsciente que peuvent exercer sur les actions humaines ces correspondances, coïncidences et suggestions étranges qui poussent le peintre protagoniste de l'intrigue à commettre le meurtre apparemment immotivé de sa femme :

Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes des sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il s'y noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées et nos actes à telles impressions de la vue, de l'ouïe, de l'odorat. Pour avoir rencontré une femme dont les yeux sont gris, l'homme du nord, tout à coup nostalgique, s'en retourne au pays natal.

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pp. 254-265.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 256.

[...] pas une fois l'idée du meurtre ne traversa mon esprit, avant la minute décisive que je vais vous dire [...]

Dans le soir déjà noir, un train, noir aussi. Il passa avec un bruit de désastre, poussant un cri déchirant. Moi, je ne remarquai qu'une seule chose : la lanterne au-devant de la locomotive. Elle était rouge, d'un rouge affreux comme une blessure fraîche, une blessure ronde et énorme... La nuit parut une blessée. C'était du sang, cette grande tache rouge ! Oui ! la plaie saignait, mais à peine ; le sang se caillait ; puis soudain il sembla que le sang de cette lumière débordait ; la plaie rouge s'agrandit, se rapprocha, éclaboussa mes yeux, mes mains, tout mon corps, toute la campagne. Plaie immense ! Est-ce que la nuit allait mourir ? Or, à la même seconde, je conçus l'idée du meurtre. Aussitôt, je perçus que j'avais assez souffert, que ma femme était trop acariâtre vraiment, et trop cruelle ! En même temps je la revis — elle que la campagne me faisait oublier — mais ayant, sur elle aussi, une tache comme la lanterne de la locomotive. La lumière rouge m'achemina tout de suite au sang. Équation instantanée !<sup>1</sup>

De ce dernier exemple, nous comprenons aussi pourquoi sans vraiment être exclue du milieu poétique et donc de la catégorie isolée par Vibert, la nouvelle – en entendant par ce mot d'après une tradition désormais bien établie un récit proche des vicissitudes du réel<sup>2</sup> – y trouve assurément moins de place que le conte merveilleux dont les personnages et les événements mieux se prêtent par leur potentiel symbolique à cette articulation de la matière diégétique que nous venons d'analyser et que Vibert nomme le "traitement lyrique de la narration"<sup>3</sup>.

Pour bien définir les contes poétiques en prose, il nous faudra toutefois nous arrêter encore un moment sur un autre aspect fondamental de ces textes. Courts, unitaires et situés sauf rares exceptions au temps irréel des mythes et des légendes, les contes symbolistes sont tous conformes, quoique d'une manière plus lâche, à ces principes d'unité, atemporalité et brièveté que Bernard rapportait au poème en prose et c'est aussi dans cet aspect que réside la raison de leur perception comme objets poétiques. À un tel propos, soulignons que si tant Baudelaire que Poe n'admettaient pas l'existence d'un roman-poème, tous les deux reconnaissaient la possibilité de concevoir en termes

---

<sup>1</sup> Ce conte appartient au recueil *Le Rouet des brumes* déjà rencontré plus haut. Ici, nous citons d'après l'édition présentée par Bertrand Vibert et Jean Rime avec la collaboration de Simonetta Valenti publiée chez Ellug (Grenoble) en 2016, pp. 159-167.

<sup>2</sup> Pour une présentation synthétique des différences entre "conte" et "nouvelle", voir Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Colin, 2012 ; en particulier, la deuxième partie du volume "Conte ou nouvelle : critère d'une partition générique", pp. 106-115.

<sup>3</sup> La notion de "traitement lyrique de la narration" telle qu'elle est présentée et adaptée par Vibert à son propos est tirée d'Émilie Yaouanq Tamby, *Lyrisme et narration dans les contes proches du symbolisme et du modernisme, en langues française et espagnole*, mémoire de DEA, Jean-Louis Backès (dir.), Université de Paris 4, 2002. Pour plus de détails, voir : Bertrand Vibert, *op. cit.*, pp. 270-271.

poétiques le conte. Dans une étude sur Nathaniel Hawthorne<sup>1</sup>, comme le remarquent les rédacteurs du *Mercure de France* où l'on avait fait paraître en 1892 une traduction de son essai par Baudelaire<sup>2</sup>, l'écrivain américain décrit le genre du conte en lui appliquant les mêmes principes qu'il rapporte ailleurs au poème :

Were I called upon [...] to designate that class of composition which [...] should best fulfill the demands of high genius – should offer it the most advantageous field of exertion – I should unhesitatingly speak of the prose tale [...]. I allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*. Wordly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption.

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents ; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought, he then invents such incidents - he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his very first step. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed ; and this an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem ; but undue length is yet more to be avoided<sup>3</sup>.

## 1

Cette étude a été remaniée par Poe à plusieurs reprises : "Review of Twice-Told Tales – Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne. Two volumes. James Munroe & Co.: Boston" *Graham's Magazine*, April 1842, p. 254 – May 1842, pp. 298-300 ; "Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne", *Godey's Lady's Book*, November 1847, pp. 252-256. Dans ce qui suit, nous nous référons toutefois à la version incluse sous le titre "Nathaniel Hawthorne" dans le troisième tome, *The Literati: some honest opinions about autorial merits and demerits* (1850), de *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (4 vol., New York, J. S. Refield, 1850-1856 ; disponible aussi sur [www.archive.org](http://www.archive.org), 12/01/2015) dont la traduction "Dernières Pages : Le Conte et le Poème" par Charles Baudelaire a été publiée dans le *Mercure de France* en août 1892 (t. V, n. 32, pp. 334-338).

<sup>2</sup> Les rédacteurs de la revue se soucient même de renvoyer en bas de page aux extraits de "La Genèse d'un poème", traduction par Baudelaire de *The Philosophy of Composition*, pour mieux mettre en évidence comment le conte et le poème sont décrits par Poe en se référant aux mêmes critères.

<sup>3</sup> "Nathaniel Hawthorne", *op. cit.*, pp. 197-198. En français : "Si j'étais appelé à désigner le genre de composition qui [...] répond le mieux aux exigences d'un haut talent, — lui offre le plus avantageux champ d'exercice, — je parlerais sans hésitation des contes en prose [...]. J'allègue la courte nouvelle qui se lit en une demi-heure, en une ou deux heures au plus. L'ordinaire roman est inadmissible à cause de sa longueur, pour les mêmes raisons que j'ai déjà exposées en substance. Comme il ne peut être lu d'une traite, il est privé, par conséquent, de l'immense force qui résulte de la *totalité*. Des intérêts étrangers interviennent durant les pauses de la lecture, qui modifient, annulent ou contredisent, plus ou moins, les impressions

Bien évidemment, signale toutefois Edgar A. Poe, "[...] the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at a great disadvantage<sup>1</sup>" car il ne peut pas se servir autant que le poète en vers de ces ressources rythmiques et musicales qui, indispensables à la réalisation du Beau, objectif ultime de la poésie, nuisent à la représentation de la Vérité, souvent recherchée dans les contes :

[...] while the *rhythm* of (the poem) is an essential aid in the development of the poem's highest idea – the idea of Beautiful – the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression which have their basis in *Truth*. But Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, if not in so elevated a region on the mountain of Mind, is a table-land of far vaster extent than the domain of the mere poem [...] The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression – (the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of the poem, but absolutely forbidden by one of his most peculiar and indispensable adjuncts ; we allude, of course, to rhythm [...] Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror or passion, or horror, or a multitude of such other points<sup>2</sup>.

---

données par le livre. Mais la simple cessation de la lecture serait suffisante, à elle seule, pour détruire la véritable unité. Dans le conte court, au contraire, l'auteur peut imposer la plénitude de son intention. Pendant l'heure de la lecture, l'âme du lecteur est à la merci de l'écrivain. Il n'y a plus ni extérieures ni extrinsèques influences - résultant de la fatigue ou de l'interruption.

Un habile artiste littéraire a construit un conte. S'il est sage, il n'a pas approprié ses pensées à la convenance des incidents; mais ayant conçu, avec un soin précis, un certain *effet* unique qu'il veut enchâsser, il invente alors tels incidents, - il combine alors tels événements les plus aptes à mettre en valeur son effet préconçu. Si sa phrase initiale ne tend pas à la saillie de cet effet, il a bronché dès le premier pas. Dans toute la composition, pas un mot ne doit être écrit dont la tendance, directe ou indirecte, ne se rapporte à un dessein prémédité. C'est par de tels moyens, c'est grâce à ce souci et à cette adresse, qu'un tableau se trouve enfin achevé qui laisse sur l'esprit de celui qui le contemple avec sympathie une impression de pleine satisfaction. L'idée du conte apparaît pure parce que rien ne l'a troublée, but qu'un roman ne peut pas atteindre. Une brièveté excessive serait une objection, là comme dans le poème ; mais l'excessive longueur serait encore plus répréhensible" (Charles Baudelaire, "Dernières Pages : Le Conte et le Poème", cit., pp. 335-336).

<sup>1</sup> "Nathaniel Hawthorne", *op. cit.*, p. 198. En français : " [...] l'auteur qui vise au Beau pur dans un conte en prose se met dans une situation fort désavantageuse" (Charles Baudelaire, "Dernières Pages : Le Conte et le Poème", cit., p. 337).

<sup>2</sup> "Nathaniel Hawthorne", *op. cit.*, p. 198. En français : " [...] si, dans le poème, le *rythme* intervient comme un secours essentiel pour le développement de la plus haute idée poétique, — l'idée du Beau, — l'artificialité du rythme est cependant un infranchissable obstacle au développement complet de la pensée ou de l'expression, lesquelles ont pour base la *Vérité*. Mais la Vérité est souvent, et dans une très large mesure, le but d'un conte. Quelques-uns des plus beaux contes sont des contes fondés sur le raisonnement. Donc, le champ de ces sortes de compositions, s'il ne s'étend pas dans des régions aussi élevées de la montagne de l'Esprit, apparaît, du moins, tel qu'un plateau bien plus étendu que le domaine du pur poème [...] le conteur en prose peut plier à son thème une vaste variété de modes ou inflexions de pensée et d'expression — (le mode déductif, par exemple, le sarcastique, l'humoristique), lesquels sont non seulement contradictoires à la nature du poème, mais absolument défendus par le rythme, qui est son spécial et indispensable adjutoire [...] le Beau est beaucoup plus facile à atteindre dans un poème. Il n'en est pas de même si l'on veut la terreur, ou la passion, ou l'horreur, ou une multitude d'autres impressions" (Charles Baudelaire, "Dernières Pages : Le Conte et le Poème", cit., p. 337).

Il s'ensuit que si le conte est poétique, comme il est dit dans un passage de "The Philosophy of Composition" qui nous permet aussi de mieux comprendre ce que Poe entend par Beau et par Vérité, il l'est à un degré moindre que la poésie en vers<sup>1</sup>:

Beauty is the sole legitimate province of the poem [...] When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect - they refer, in short, just to that intense and pure elevation of soul - not of intellect, or of heart - [...] which is experienced in consequence of contemplating the "beautiful." Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes - that objects should be attained through means best adapted for their attainment - no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to is most readily attained in the poem. Now the object Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable to a certain extent in poetry, far more readily attainable in prose. Truth, in fact, demands a precision, and Passion, a homeliness (the truly passionate will comprehend me), which are absolutely antagonistic to that Beauty which, I maintain, is the excitement or pleasurable elevation of the soul. It by no means follows, from anything here said, that passion, or even truth, may not be introduced, and even profitably introduced, into a poem for they may serve in elucidation, or aid the general effect, as do discords in music, by contrast - but the true artist will always contrive, first, to tone them into proper subservience to the predominant aim, and, secondly, to enveil them, as far as possible, in that Beauty which is the atmosphere and the essence of the poem<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette dernière reste d'ailleurs pour lui comme pour les autres poètes vus précédemment la forme poétique la plus prestigieuse : "The tale proper, in my opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. Were I bidden to say how this genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, I should answer, without hesitation - in the composition of a rhymed poem not to exceed in length what might be perused in an hour. Within this limit alone can the highest order of true poetry exist" ("Nathaniel Hawthorne", cit., p. 196) - "Selon moi, le conte est évidemment le plus beau champ d'exercice qui puisse s'offrir au talent, dans les vastes domaines de la prose pure. Mais si j'avais à dire en quel mode le génie trouve à déployer le plus heureusement sa puissance, je n'hésiterais pas à lui conseiller la composition d'un poème en vers rimés, n'excédant pas en longueur ce que comporte une heure de lecture suivie" (Charles Baudelaire, "Dernières Pages : Le Conte et le Poème", cit., p. 334).

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", cit., pp. 292-293. En français : " [...] le Beau est le seul domaine légitime de la poésie [...] Quand les hommes parlent de Beauté, ils entendent, non pas précisément une qualité, comme on le suppose, mais une impression ; bref, ils ont justement en vue cette violente et pure élévation de l'âme, — non pas de l'intellect, non plus que du cœur, — que j'ai déjà décrite, et qui est le résultat de la contemplation du Beau. Or, je désigne la Beauté comme le domaine de la poésie, parce que c'est une règle évidente de l'Art que les effets doivent nécessairement naître de causes directes, que les objets doivent être conquis par les moyens qui sont le mieux appropriés à la conquête desdits objets, — aucun homme ne s'étant encore montré assez sot pour nier que l'élévation singulière dont je parle soit plus facilement à la portée de la Poésie. Or, l'objet Vérité, ou satisfaction de l'intellect, et l'objet Passion, ou excitation du cœur, sont, — quoiqu'ils soient aussi, dans une certaine mesure, à la portée de la poésie — beaucoup plus faciles à atteindre par le moyen de la prose. En somme, la Vérité réclame une précision, et la Passion une *familiarité* (les hommes vraiment passionnés me comprendront), absolument contraires à cette Beauté qui n'est autre chose, je le répète, que l'excitation ou le délicieux enlèvement de l'âme. De tout ce qui a été dit jusqu'ici, il ne suit nullement que la passion, ou même la vérité, ne puisse être introduite, et même avec profit, dans un poème ; car elles peuvent servir à élucider ou à augmenter l'effet général, comme les dissonances en musique, par contraste ; mais le véritable artiste s'efforcera toujours, d'abord de les réduire à un rôle favorable au but principal poursuivi, et ensuite de les envelopper, autant qu'il le pourra, dans ce nuage de beauté qui est l'atmosphère et l'essence de la poésie" (Edgar Allan Poe, "La Genèse d'un poème", *Histoires grotesques et sérieuses*, cit., pp. 352-354).

Les mêmes idées seront d'ailleurs exprimées aussi par Baudelaire qui, après avoir repris et commenté tous ces critères de poéticité que nous avons analysés précédemment et en insistant notamment sur la nécessité de la gratuité et le refus de tout didactisme, écrit dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*<sup>1</sup>:

Je sais que dans toutes les littératures des efforts ont été faits, souvent heureux, pour créer des contes purement poétiques ; Edgar Poe lui-même en a fait de très beaux. Mais ce sont des luttes et des efforts qui ne servent qu'à démontrer la force des vrais moyens adaptés aux buts correspondants, et je ne serais pas éloigné de croire que chez quelques auteurs, les plus grands qu'on puisse choisir, ces tentations héroïques vinssent d'un désespoir<sup>2</sup>.

La même infériorité était du reste reconnue aussi au poème en prose dont la perception de marginalité par rapport à la poésie en vers était bien mise en évidence par les expressions utilisées pour le décrire : Baudelaire les qualifie de "petits", Bertrand de "bambochades"<sup>3</sup>, Huysmans de "menus bibelots et fanfreluches"<sup>4</sup>, et encore Mallarmé de "riens"<sup>5</sup>.

Après avoir mis en évidence la proximité entre le conte poétique et le poème en prose, nous possédons maintenant toutes les données nécessaires pour une exposition plus ponctuelle de la problématique annoncée au début et pour mettre en place une hypothèse de travail qui nous permette de bien comprendre quelle pouvait être la perception de ces textes dont le classement générique s'avère plutôt ambigu.

#### 1.4 Problématique

Jean-Marie Schaeffer distingue entre deux différents régimes de genericité, ceux qu'il définit la "genericité auctoriale" et la "genericité lectoriale". Par "genericité

---

<sup>1</sup> Ici, Baudelaire formule de fait, outre l' "hérésie de la longueur" dont nous avons déjà parlé, aussi l' "hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables l' hérésie de la passion, de la vérité et de la morale". Charles Baudelaire, "Notes Nouvelles sur Edgar Poe", cit., p. XV.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. XII.

<sup>3</sup> C'est ainsi qu'il définit "Le clair de lune", "Les lavandières" et "La gourde et le flageolet" lors de leur publication dans le numéro du 12 septembre 1828 de *Le Provincial*. Le terme n'était pas de toute façon un néologisme et il se référait à des petits tableaux dans la manière du peintre hollandais Pieter Van Laer, dit le Bamboccio (le Bossu), ce qui souligne aussi le rapport très étroit entre les œuvres de Bertrand et les arts représentatifs. Voir à ce propos la "Préface" de Jean-Luc Steinmetz à Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (Livre Numérique), Paris, LGF, 2013.

<sup>4</sup> Dans la dédicace de son *Drageoir aux épices*, Huysmans écrit: "Aux vieux amis, j'offre ce drageoir fantasque et ces menus bibelots et fanfreluches" (*Le Drageoir aux épices, suivi de Pages retrouvées*, Paris, G. Crès, 1921, p. 1).

<sup>5</sup> Dans la préface à ses *Divagations*, nous lisons: "À part des poèmes ou anecdotes, au début, que le sort, exagéré, fait à ces riens, m'obligeait (envers le public) de n'omettre, les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique — si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine" ("Divagations", cit., p. 196).

auctoriale", on entend la manière par laquelle lors de sa composition une dite œuvre est perçue du point de vue de son appartenance générique par son propre auteur ; chaque écrivain élabore plus ou moins consciemment son texte en faisant référence à un ou plusieurs modèles littéraires – ne fût-ce que pour les renverser – et c'est au (ou aux) genre(s) de ces derniers qu'il rapporte son travail. Par "généricité lectoriale", on indique par contre la manière de percevoir le texte de la part du lecteur ; dans ce cas, aux fins du classement générique, on prend en considération non seulement les "parentés motivés", à savoir les rapports de filiation plausibles qu'on peut établir entre l'œuvre en question et les textes pris en modèle par l'auteur, mais aussi les "parentés de fait", autrement dit les similarités avec des textes que l'écrivain ne connaissait pas ou qui lui sont postérieurs.

Par conséquent, alors que la généricité auctoriale, liée au moment unique de la composition, est immuable, la perception générique du texte de la part du lecteur varie selon le contexte de réception et des œuvres qui auparavant étaient reconduites à une catégorie générique particulière peuvent par la suite voir changer leur classement. Avec la parution du roman, signale par exemple Schaeffer, en raison de sa composante narrative aussi bien que de sa focalisation sur les aventures d'un seul personnage, l'*Odysée* jusqu'alors considérée comme œuvre épique a été de plus en plus rapprochée de la tradition romanesque ; c'est ce que le théoricien nomme la "dynamique rétroactive"<sup>1</sup>, c'est-à-dire le changement de perspective sur certaines productions culturelles qui a lieu lorsqu'un nouvel agent fait son apparition dans le champ.

De plus, si la fonction de la généricité auctoriale s'épuise avec la réalisation de l'œuvre par l'auteur, la généricité lectoriale contribue non seulement à la lisibilité du texte mais aussi à sa catégorisation : en connaissant le genre d'une dite œuvre et grâce à ses connaissances antérieures, le lecteur pourra non seulement savoir d'avance à quoi s'attendre pendant la lecture mais il pourra aussi situer l'œuvre par rapport au reste de la production littéraire et procéder ainsi à sa systématisation. Signalons de toute façon qu'à l'époque de la composition des œuvres, l'auteur étant aussi un lecteur, les deux généricités sont censées coïncider<sup>2</sup>.

Or, compte tenu des observations précédentes et n'oubliant pas que chaque classification est relative aux principes placés à la base du système élaboré, il est pour nous évident que du moins quant à sa fonction classificatoire, la définition de poème en prose énoncée par Suzanne Bernard ne peut pas être totalement rejetée, il n'en reste pas

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 142.

<sup>2</sup> Pour les distinctions entre "généricité auctoriale" et "généricité lectoriale", voir *Ibidem*, pp. 131-155.



moins qu'en appliquant, comme nous l'avons dit, les principes d'unité, gratuité, brièveté et atemporalité avec une rigueur qui n'appartenaient pas aux auteurs dont elle a analysé les œuvres, sa formulation n'arrive pas à restituer avec fidélité la perception que ces écrivains pouvaient avoir de leur compositions.

Il en est de même mais pour des raisons différentes pour la représentation du problème proposée par Christian Leroy. En faisant de la poésie en prose, comme il est démontré par le titre même de son essai, un genre à part entière, et en incluant dans la même classe tant les poèmes épiques du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle que les poèmes en prose post-baudelairiens, les romans et les poèmes en versets, sans toujours procéder pour autant – rappelons-le – aux distinctions nécessaires à une telle approche, le critique risque de nous faire confondre des phénomènes différents.

Bien qu'aucun genre ne puisse être inventé *ex-nihilo* car tout écrivain conçoit son œuvre à partir de modèles génériques déjà disponibles<sup>1</sup> et que l'on puisse retrouver chez Baudelaire des références à ses prédécesseurs, le fait de ne pas diviser nettement entre le poème en prose moderne et la tradition antérieure pourrait de fait obscurcir le rôle joué par l'écrivain car, malgré les autres éventuelles influences agissant sur leurs œuvres parfois même précédentes à Baudelaire, c'est lui que les poètes en prose de la fin de siècle regardent comme le père du genre. En outre, quoique des affinités existent entre toutes ces œuvres que Leroy regroupe dans la même classe et qui souvent se voyaient qualifier de poème ou de poème en prose, les différences entre elles nous paraissent parfois trop importantes pour justifier un tel choix.

Quant aux étiquettes génériques que les auteurs attribuaient à leurs œuvres et à partir desquelles a tendance à s'orienter la genericité lectoriale, nous remarquons de fait qu'elles peuvent être parfois très fallacieuses et nous donner des informations qui contrastent avec celles que nous pouvons tirer d'autres composants du texte ; un aspect de la problématique générique que nous pouvons mieux comprendre en introduisant les notions d' "index", "traits" et "marqueurs génériques" reconnues par Schaeffer<sup>2</sup> :

---

<sup>1</sup> Voir *Ibidem*, pp. 153-154.

<sup>2</sup> Pour bien saisir ce qui suit, nous proposons ici un bref compte-rendu de certaines observations de Schaeffer. Les noms de genre se proposent de repartir les textes en groupes distincts en tenant compte de leurs similitudes et de leurs différences; toutefois, à cause de la nature composite des œuvres, leur classement se révèle susceptible de modification dès qu'on déplace l'angle d'observation depuis lequel on les analyse. *Don Quichotte* – nous rappelle par exemple Schaeffer – peut être considéré à la fois un récit et une parodie selon que l'on se réfère à ses modalités d'énonciation ou à son contenu alors que, tout en restant sur un même niveau d'analyse, celui du contenu, le *Roland Furieux* peut être rapporté pour certains éléments à l'épopée et pour d'autres au récit fantastique. Ce phénomène est pourtant limité à une seule catégorie de noms. Les noms de genre peuvent être distingués en deux groupes: ceux qui prétendent décrire les textes à

Les *index* se trouvent essentiellement dans l'appareil paratextuels (titre, sous-titre, éventuellement étiquette générique, déclaration d'intention) et plus largement dans le contexte auctorial et littéraire, alors que les traits sont intratextuels. Il est important de distinguer les *index* génériques des traits génériques, mais aussi des marqueurs génériques. La fonction des *index* est métatextuelle et leur statut est ostentatoire, puisqu'ils visent à canaliser le travail de lecture, permettant au lecteur de situer le texte par rapport à son horizon d'attente générique. La fonction des traits génériques est proprement structurelle et leur statut est non ostentatoire. Le rapport entre *index* et traits ressemble à celui qui existe entre la façade d'une maison et les matériaux dont elle est construite : on sait que la façade peut être trompeuse. Quant aux marqueurs génériques, ils sont la trace textuelle de facteurs qui relèvent du niveau communicationnel : ils se distinguent des traits génériques en ce qu'ils exemplifient une propriété intentionnelle, alors que ceux-ci modulent des caractéristiques textuelles<sup>1</sup>.

Un exemple de cette possible contradiction nous est fourni par *Un cœur simple* de Flaubert. Raymonde Debray Genette note que si le terme employé par l'écrivain pour décrire son œuvre, *conte*, était à l'époque un mot passe-partout pouvant indiquer n'importe quel récit bref, les autres éléments du texte renvoient par contre à deux genres plus spécifiques en démontrant que les modèles de la composition, à savoir ceux qui sont à la base de la généricité auctoriale, se retrouvent en réalité ailleurs ; en particulier, alors que l'abondance d'indications temporelles, les intrusions et les commentaires du narrateur, les expansions descriptives et explicatives inscrivent le texte dans la tradition du roman réaliste, la forte valeur symbolique accordée aux personnages et la présence d'un fort conflit religieux entre le Bien et le Mal le rapprochent plutôt de la moralité

---

partir de la nature de l'acte communicationnel (modalité, destination et fonction de l'énonciation) et ceux qui, par contre, portent sur la forme et sur le contenu du message.

Les noms de genre de la première espèce saisissent l'œuvre à un niveau d'unité globale et la relation qui régit la classe générique à ses membres est de nature exemplifiante. L'exemplification est une convention constituante, c'est-à-dire que c'est elle qui règle l'activité qu'elle définit et que cette dernière ne peut exister en dehors d'elle. En d'autres termes, étant donné que chaque auteur ne peut ni inventer, ni modifier une attitude discursive mais elle ne peut que la choisir, ce choix accompli, son œuvre ne pourra plus se soustraire à être classée sous l'étiquette qui décrit son attitude. Tout différent qu'ils sont, *Œdipe Roi* et *En attendant Godot* sont des drames et bien que d'autres classements peuvent venir s'ajouter à ce dernier sur la base d'autres critères, une telle vérité ne pourra jamais être réfutée; pareillement quel que soit notre point d'observation une lettre, un sermon ou une prière resteront toujours tels.

Quand on passe par contre aux noms de genre de la deuxième espèce, une relation purement exemplifiante n'est plus possible; on parlera à ce propos d'identification générique modulatoire et on observera que les conventions régissant le rapport entre les noms de genre et les textes peuvent être dans ce cas soit régulatrices soit traditionnelles. Les premières explicitent des contraintes formelles ou sémantiques à respecter' pensons aux lois de composition des sonnets, alors que les deuxièmes sont motivées par des raisons de ressemblances ou dissemblances entre les textes, nous pouvons citer le conte, la nouvelle et le roman dont le statut n'est pas déterminé par le respect de certains principes mais par le voisinage à d'autres textes qui se réclament de la même identité générique (*Ibidem*, pp. 156-185)

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 174-175.

légendaire<sup>1</sup>. Il est alors clair que quoique l'étiquette "poème" ait pu être utilisée pour décrire des romans et parfois même des essais critiques, pensons encore une fois à Mallarmé qui a ainsi défini le *Propos de littérature* (1894) de Mockel<sup>2</sup>, cela ne nous autorise pas à reconduire ces œuvres au même groupe des poèmes en prose baudelairiens car ce sont d'autres modèles et d'autres rapports de filiation que ces mêmes œuvres nous suggèrent par la globalité de leur caractéristiques. Toujours est-il que, comme nous le verrons, lorsqu'il est possible d'isoler une certaine coïncidence entre index, marqueurs et traits, ceux-ci peuvent s'avérer pour nous une importante source d'information ; c'est à partir des index génériques que nous délinéerons dans ce qui suit notre corpus.

Parmi les commentateurs dont nous avons examiné les positions, celui qui s'est rapproché le plus de la conception de poésie répandue à l'époque prise en considération nous paraît être Vibert et c'est précisément à son essai que nous empruntons généralement les bases de notre démarche ; quant au conte poétique en prose, il nous faut toutefois introduire quelques précisions. L'introduction de cette nouvelle formule critique a eu le grand mérite d'avoir permis la systématisation d'une production qui jusqu'alors n'avait pas dans les études académiques une collocation trop précise et cela s'est fait en mettant en relief le caractère propre de ces œuvres, à savoir une étroite parenté avec les poèmes en prose narratifs dont le conte ne se distinguerait "potentiellement" que par des dimensions plus étendues : "Du poème en prose à ce que j'appelle conte poétique en prose, nulle solution de continuité<sup>3</sup>". Or, comme nous l'avons dit plus haut, le critère de la longueur ne permet pas de situer entre poème et conte une ligne de démarcation trop nette et, par conséquent, si certains textes comme "La Grâce du sommeil" (*W*, sept. – oct. 1889) de Van Lerberghe dont nous occuperons plus tard semblent devoir se placer plutôt du côté du conte car ils s'étendent sur plusieurs pages, d'autres plus courts mais encore narratifs comme "Les Deux poignards" (*JB*, 6 mai 1887)<sup>4</sup> de Chainaye seraient difficiles à positionner. Quand dans les chapitres suivants nous nous référerons à cette définition nous le ferons donc toujours en gardant à l'esprit cette observation et sans jamais vouloir en faire une catégorie aux frontières plus marquées car ce serait dénaturer la valeur même

---

<sup>1</sup> Raymond Debray Genette, "Réalisme et symbolisme dans *Un cœur simple*", *Métamorphoses du récit*, Éditions du Seuil, 1988, pp. 151-1999. – Les observations de ce travail sont rapportées aussi par Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>2</sup> Albert Mockel, *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894. – "*Propos de littérature* m'apparaît le plus aigu de ces poèmes critiques dont j'ai souvent rêvé qu'il y eût quelques-uns". "Lettre à Mockel du 17 octobre 1894", rapporté dans Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste*, Genève, Slatkine, 2001, p. 349.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>4</sup> À partir d'ici, les renvois aux deux revues seront abrégés en *JB* (*Jeune Belgique*) et *W* (*Wallonie*).

de la formule. Et cela sans compter qu'une décision différente risquerait de comporter l'exclusion d'un corpus qui est encore à délimiter d'œuvres virtuellement fondamentales et dont la place est justement située à mi-chemin entre conte et poème.

Après avoir résumé dans le deuxième chapitre l'évolution des deux périodiques et l'ayant située dans le contexte historique de l'époque, sans introduire des subdivisions préalables, dans le troisième, nous irons donc considérer tout d'abord les compositions en prose qui dans les revues ou dans leur reprise en volume se présentaient sous des étiquettes affichant une certaine parenté au genre soit en renvoyant à la poésie (poèmes, vers, chants, ballades) soit en se qualifiant directement de poème en prose. Bien évidemment, à ce point-ci, nous ne nous limiterons pas aux textes portant de telles dénominations mais nous nous porterons aussi sur les rédactions dont les appellations laissent croire à une certaine affinité avec la production française précédente ; au moment de la parution en décembre 1881 du premier numéro de *La Jeune Belgique*, en France on avait déjà publié de fait non seulement *Gaspard de la Nuit* et *Le Spleen de Paris* mais aussi les "Sanguines"<sup>1</sup> (1868) de Catulle Mendès, les "Fantaisies en prose"<sup>2</sup> (1877) de Charles Cros, les pièces huysmaniennes du *Drageoir aux épices* (1874) et des *Croquis Parisiens* (1880) et encore, pour en finir avec une liste qui serait autrement trop longue, quelques-unes des pièces de Mallarmé comme "Pauvre Enfant pâle" et "Plainte d'automne" (1864)<sup>3</sup>.

Ceci fait, nous comparerons les caractéristiques de ces œuvres avec ce que leur index laissaient deviner et nous chercherons à comprendre si vraiment elles pouvaient être perçues à l'époque comme poétiques ; en particulier, en suivant le modèle de Stevenson exposé plus haut, nous chercherons à y repérer ces éléments qui, comme on l'a dit plus haut, étaient regardés dans les écrits théoriques de certains écrivains contemporains comme gages de poéticité, à savoir la musicalité, le mystère, la brièveté, l'atemporalité et une certaine structuration formelle rappelant le vers. Par la suite à l'aide des travaux de Vibert et d'Émilie Yaouang Tambié<sup>4</sup> nous nous pencherons plus dans les détails sur la question du rapport entre ces poèmes et ces actes linguistiques que Mallarmé avait exclu

---

<sup>1</sup> Ces textes font partie d'*Histoire d'amour*, Paris, Lemerre, 1868.

<sup>2</sup> Réunies dans *Coffret de santal*, Paris, Lemerre, 1873.

<sup>3</sup> Pour beaucoup de ces textes, leurs dates de composition et de publication seraient même plus anciennes car d'abord ils ont paru en revue et ici, quoique généralement reconnu comme poème en prose par la critique contemporaine, ils ont été publiés sous les dénominations les plus diverses ; pour n'en citer que quelques-unes, nous rappelons : "croquis", "aspects", "impressions", "sketches", "notes", "fantaisies" etc. Voir Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, cit., p. 19 et du même auteur, "Le poème en prose : une fiction critique ? ", cit., p. 91.

<sup>4</sup> *Op. cit.*

de la poésie – *narrer, enseigner, décrire* ; l'analyse s'élargira alors aussi à certaines productions qui, introduites dans les deux périodiques sans étiquettes génériques ou sous des étiquettes apparemment étrangères au genre, affichaient quand même dans leurs réalisations une certaine similarité avec les pièces déjà rencontrées auparavant et nous nous arrêterons sur les cas les plus épineux.

Les limites de notre corpus étant définies, après s'être adonnée à une description plus ponctuelle des thèmes et des motifs traités, comme nous l'avons annoncé plus haut, nous nous interrogerons sur les raisons du choix d'un tel genre.



## Chapitre 2 : *La Jeune Belgique et La Wallonie*

### 2.1 Le contexte historique et socioculturel

Quinze ans après la constitution du Royaume des Pays Bas, le 25 août 1830 à l'occasion de la représentation au Théâtre de la Monnaie de l'opéra de Daniel Auber *La Muette de Portici*, évoquant l'insurrection des Napolitains contre le roi d'Espagne en 1647, les griefs antihollandais se matérialisent avec force et des désordres éclatent à Bruxelles ; dès le lendemain, les troubles s'étendent aussi aux autres villes belges et le 4 octobre un gouvernement provisoire proclame l'indépendance de la Belgique. La couronne est proposée à Léopold de Saxe-Cobourg-Gotha, un prince d'origine allemande vivant en Angleterre, qui après avoir prêté serment le 21 juillet 1831 règne sous le nom de Léopold I<sup>er</sup>.

Ce sont des années d'intense développement : grâce à sa métallurgie, à son industrie textile et à son commerce, la Belgique connaît un grand essor économique et industriel et à travers l'acquisition du Congo sous le règne de Léopold II – monté au trône en 1865 – le pays se dote aussi d'un empire colonial. Cependant cette prospérité ne dure pas longtemps et vers 1880, une profonde crise de surproduction s'abat sur la nation : la baisse des prix et des salaires conduit plusieurs industries à la faillite et le taux de chômage augmente rapidement. À partir de 1886, les grèves et les émeutes se succèdent un peu partout ; le *Parti Ouvrier Belge*, fondé en 1885, demande le suffrage universel, partiellement octroyé en 1893, et la bourgeoisie voit chanceler son pouvoir<sup>1</sup>. Toutefois elle ne perd pas son poids sur la scène économique ; elle est encore largement capable de pourvoir à ses besoins et d'assurer une haute instruction à ses rejetons ; à propos de ces derniers, Andrew Jackson Mathews a écrit:

From 1880 to 1890 a whole generation of young bourgeois [...] found the social order in which they were bred involved in a rapid decline of power. Their livelihood was not immediately threatened. There was no special danger that their fathers might lose their fortunes and the sons be forced to work for a living. The decline took place more on political and ideological levels. Bourgeois bounty could no longer provide for society's needs. Therefore the

---

<sup>1</sup> Pour approfondir voir les chapitres "La Naissance de l'état belge", "Sous Léopold I<sup>er</sup>, le fondateur" et "Dans l'entresol du géant", dans George H. Dumont, *Histoire de la Belgique*, Paris, Hachette, 1977 et les chapitres "La Belgique révolutionnaire", "La Belgique de Léopold I<sup>er</sup>" et "La Belgique de Léopold II" dans Patrick Weber, *La grande histoire de la Belgique*, Paris, Perrin, 2013.

bourgeois right to govern simply no longer seemed "divine". The supporting faith in bourgeois institutions suddenly dissolved<sup>1</sup>.

En particulier, cette génération, différemment de celle qui l'a précédée, est souvent passée par l'université ; ce qui n'est pas sans conséquences au niveau littéraire. Les écrivains issus de cette formation acquièrent des perspectives plus larges, s'ouvrent aux mouvements étrangers et développent une conscience sociale plus solide. Par conséquent, ils se rendent compte du retard pris dans le domaine artistique par rapport aux pays limitrophes et commencent à appréhender la littérature sous une nouvelle optique<sup>2</sup>.

Jusqu'à ce moment-là, la littérature avait été considérée par ses producteurs – des fonctionnaires, des instituteurs, des prêtres et des journalistes – comme un outil nécessaire à la légitimation de l'indépendance. Les auteurs se tournaient souvent vers le passé en quête d'événements fondateurs et leurs œuvres étaient, comme le soutient Raymond Vervliet<sup>3</sup>, le correspondant symbolique de ce qu'était l'unionisme en politique, à savoir la cohésion depuis 1830 des forces catholiques et libérales au gouvernement afin de mieux pouvoir contraster les menaces expansionnistes du souverain hollandais Guillaume I<sup>er</sup>.

En 1839, par la signature du traité des XXIV articles, le danger hollandais est finalement écarté mais les écrivains ne cessent pas de partager le même projet que leurs politiciens car il fallait encore transposer en art les acquis des changements sociaux survenus ; dans *Patria Belgica. Exposé méthodique de toutes les connaissances relatives à la Belgique ancienne et moderne*, conçu dans le sillage tracé par ces idées, nous lisons : "[...] on comprit que l'affirmation de la nationalité politique devait avoir pour corollaire ce que l'on a appelé la nationalité de la pensée<sup>4</sup>".

La convergence d'intérêts du champ politique et littéraire est aussi témoignée par l'institution de la part de l'état des *prix triennaux* et *quinquennaux* et du soutien prodigué par les autorités aux sociétés d'écrivains comme *La Société des gens des lettres* et les différents *Cercles littéraires et artistiques* qui animaient les principales villes du pays.

Autour de 1880, l'indépendance est toutefois désormais bien assise, les raisons qui présidaient à une telle vision de l'art ont disparu et la littérature peut finalement revendiquer son autonomie du champ politique. C'est dans ce contexte que se réalise ce

---

<sup>1</sup> *La Wallonie, The Symbolist Movement 1886-1892*, New York, King Crown's Press, 1947, p. 11.

<sup>2</sup> Raymond Vervliet, "La littérature de fin de siècle en Belgique: l'autonomisation de la littérature", *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du Colloque International, Numéro spécial de la *Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, Luxembourg 1990, p. 163.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ferdinand Gravand / Eugène van Bemmelen, "Littérature française contemporaine", *Patria Belgica*, vol. III, Bruxelles, Bruylant-Cristophe et Cie, 1875, p. 458.



que l'histoire littéraire traditionnelle a souvent défini comme le "réveil" ou la "renaissance" de la littérature belge francophone ; deux expressions qui, tel est l'avis de Joseph Hanse, ne fourniraient pas vraiment une description objective du phénomène en question. Le premier nous ferait penser, en effet, qu'après une période de silence, les lettres belges reviennent à l'effervescence d'antan, ce qui n'est pas bien évidemment le cas étant donné qu'un tel bouillonnement n'a jamais été connu auparavant ; le deuxième impliquerait un jugement négatif sur la période précédente, ce qui équivaldrait à diminuer l'importance de ces revues comme *L'Artiste* (1883-1887), *l'Uylenspiegel* (1856-1864) ou *L'Art Libre* (1871-1872) et de ces écrivains comme Charles Potvin (1818-1902), Octave Pirmez (1832-1883) ou Charles De Coster (1827-1879) qui ont en réalité ouvert la voie à ceux qui les suivront<sup>1</sup>.

De toute façon, c'est à partir de la fondation de *La Jeune Belgique* en 1881 qu'on fait traditionnellement commencer cette période de vivacité. L'histoire de cet organe aussi bien que celle de l'autre périodique qui nous intéresse, *La Wallonie*, ne sont plus à écrire. Grâce au rôle qu'elles ont joué, tous les volumes portant sur la littérature de la fin de siècle y font nécessairement référence<sup>2</sup> et des œuvres spécifiques y ont été aussi consacrées. Pour *La Jeune Belgique*, parmi les autres, nous pouvons citer les très utiles *Tables générales des matières*, établies par Charles Lequeux avec une introduction de Joseph Hanse<sup>3</sup>, et *La Légende de La Jeune Belgique*<sup>4</sup>, contenant, outre une brève histoire de la revue rédigée par Raymond Trousson, la réédition de quatre témoignages contemporains des collaborateurs du périodique<sup>5</sup>. Quant à *La Wallonie*, nous rappelons l'étude d'Andrew Jackson Mathews, *La Wallonie 1886-1892. The symbolist movement in*

---

<sup>1</sup> Voir Joseph Hanse, "Origines et tendances du mouvement", Gustave Charlier / Joseph Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958, pp. 335-339.

<sup>2</sup> Sur l'histoire de la littérature belge francophone, sans prétendre à l'exhaustivité et en ordre chronologique : Gustave Charlier / Joseph Hanse, *op. cit.*, ; Michel Joiret / Marie-Ange Bernard, *Littérature belge de langue française*, Bruxelles, Didier Hatier, 1999 ; Christian Berg et Pierre Halen (dir.), *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, 2000 ; Jean-Pierre Bertrand / Michel Biron / Benoît Denis / Ranier Grutman (dirs), *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003 ; Benoît Denis / Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005 ; Robert Burniaux, Jean Muno, Robert Frickx, *La littérature belge d'expression française*, Presses universitaires de France, 1980.

<sup>3</sup> Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1964.

<sup>4</sup> Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 2000.

<sup>5</sup> Le volume contient deux œuvres d'Iwan Gilkin *Quinze ans de littérature*, qu'il avait fait paraître dans *La Jeune Belgique* en novembre-décembre 1895, et *Les origines estudiantines de La Jeune Belgique*, conférence tenue au théâtre de Louvain le 4 mai 1909 et parue la même année dans le numéro de juillet-septembre de *La Belgique artistique et littéraire*, *La Miraculeuse aventure des Jeunes Belges* qu'Oscar Thiry a présentée tout au long de 1910 dans *La Belgique artistique et littéraire* et, enfin, *La Jeune Belgique au hasard des souvenirs* de Valère Gille, éditée pour la première fois en 1943.

*Belgium*, la *Table générale des matières*<sup>1</sup> établie par Charles Lequeux avec une introduction de Marcel Thiry et *Les Fumistes wallons*<sup>2</sup> où Albert Mockel rapporte les premiers pas de son organe. En renvoyant à ces références ceux qui souhaitent approfondir leurs connaissances, nous nous limitons maintenant à décrire le positionnement de ces deux revues dans le cadre littéraire de l'époque en nous rapportant à l'analyse proposée par Paul Aron dans la deuxième partie de *Les écrivains belges et le socialisme*.

## 2.2 Histoire et évolution des deux revues

Les origines de *La Jeune Belgique* remontent à 1879 quand à l'Université de Louvain, un groupe de futurs écrivains importants comme Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Albert Giraud et Iwan Gilkin se réunissent autour de la revue *La Semaine des étudiants* et expriment leur sympathie pour le romantisme, le Parnasse et Baudelaire ; à côté de celle-ci, apparaît l'année suivante *Le Type*, dirigé par Maurice Warlomont, vrai nom de Max Waller. Les polémiques qui se déchaînent entre les deux sont tellement violentes que le pouvoir académique doit en empêcher les activités. Sitôt diplômé, Waller s'installe à Bruxelles où en décembre 1880, Albert Bauwens, connu aussi sous le pseudonyme d'Albert Grésil, avait donné naissance à un autre périodique universitaire : *La Jeune Revue littéraire* ; cet organe sans aucun programme précis n'a pas un grand retentissement mais c'est à partir de lui que le 1<sup>er</sup> décembre 1881, on donne naissance au bimensuel *La Jeune Belgique*.

Pendant ses deux premières années, cette revue ne se place sous aucune bannière :

Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout.

*La Jeune Belgique* ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire et s'ils ont de réels talents pour les interpréter [...] Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire les vigoureux et les fidèles à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a une Jeune France, et qu'avec nous ils prennent pour devise: *Soyons nous !* (JB, 1<sup>er</sup> déc. 1881)

La présence dans cet extrait de l'expression "Jeune France", qui renvoie en même temps à une revue contemporaine (1878-1888)<sup>3</sup> et au mouvement éponyme où se sont

---

<sup>1</sup> Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1961.

<sup>2</sup> Liège, Vaillant-Carmanne, 1887.

<sup>3</sup> Pour le rapport entre *La Jeune Belgique* et *La Jeune France*, voir Joseph Hanse, "*La Jeune France et La Jeune Belgique*", *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, vol. XXXV, n. 1, 1957, pp. 75-95.

distingués les grands écrivains romantiques<sup>1</sup>, cause toutefois des ambiguïtés ; comme le note Joseph Hanse la critique a en effet souvent lu ce passage comme une déclaration d'intentions patriotiques<sup>2</sup>: *La Jeune Belgique* aurait eu comme premier point de son programme la constitution d'une littérature belge autochtone et distincte de l'influence parisienne. Cependant, en s'appuyant sur un long réseau de citations des écrivains en question, Hanse fait remarquer qu'en réalité rien ne suggère dans ce périodique cette volonté: les Français qui y collaborent sont nombreux et sa rédaction ne manque jamais de présenter et de louer les productions littéraires de l'Hexagone ; l'auteur soutient qu'au contraire la signification réelle de cette devise devrait plutôt être recherchée dans ce que, le 20 décembre 1882, au même moment où il assumait la direction de *La Jeune Belgique*<sup>3</sup>, Max Waller a écrit en ouverture du numéro de *La Revue Moderne*<sup>4</sup> dont il était le rédacteur en chef:

Un grand mouvement s'est fait dans les lettres françaises depuis quelques années ; on a vu une génération nouvelle se lever, avec l'ambition d'une formule libre. Il semble qu'il n'y ait plus de romantisme ni de naturalisme. Celui qui dans une forme originale s'incarne *lui-même* celui-là est *l'écrivain* et l'on peut dire qu'il n'y a plus aujourd'hui qu'une école : celle de la personnalité.

Malgré cela, la revue affiche une certaine prédilection pour le Parnasse et, en continuant une tradition réaliste belge qui remonte à l'*Uylenspiegel*, pour le Naturalisme. Cependant quant à ce dernier, elle soutient préférer Daudet à Zola car "celui-ci peut choquer parfois, le premier jamais" (*JB*, déc. 1881, p. 1).

De toute façon, en réunissant deux options en opposition dans le domaine français, le mouvement de *La Jeune Belgique* se contraint à une percée difficile sur la scène parisienne. Le champ littéraire français se structure à l'époque en deux pôles : l'un dominant, le Parnasse, qui représente la voix d'accès la plus rapide à la légitimité pour les écrivains les plus dotés de capital culturel, social et économique, l'autre dominé, le Naturalisme, dont les agents sont moins favorisés et s'attendent que l'écriture subviennne à leurs besoins matériels. En se rangeant du côté des dominants, qui en 1886 se voient réconfortés dans leur position par l'élection à l'*Académie Française* de Leconte de Lisle,

---

<sup>1</sup> Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., p. 134.

<sup>2</sup> Joseph Hanse se réfère ici en particulier à l'œuvre de Robert Gilsoul, *La théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1936; voir "*La Jeune France et La Jeune Belgique*", cit., p. 78.

<sup>3</sup> La revue sera par la suite dirigée dans l'ordre par Henri Maubel, Iwan Gilkin, Albert Giraud et Valère Gille.

<sup>4</sup> Joseph Hanse, "*La Jeune Belgique et L'Art Moderne*", Gustave Charlier / Joseph Hanse, *op. cit.*, pp. 343-346.

les jeunes belgique se condamnent à être perçus comme des producteurs périphériques et subalternes ; en même temps, le choix du naturalisme modéré incarné par Daudet ne leur permet pas de se caser vraiment parmi les dominés et de profiter quand ceux-ci arrivent en positions dominante de leur légitimation ; ce qui feront par contre les symbolistes quelques années plus tard.

Quoiqu'il en soit, cette cohésion entre l'art pour l'art et naturalisme serait révélateur, selon Paul Aron, de l'objectif principal de la revue. À travers une analyse détaillée des positions littéraires aussi bien que des conditions sociales et des études accomplies des collaborateurs du périodique, le critique a démontré que, sans le dire ouvertement, ces écrivains se proposaient, tout en se tenant au courant des mouvements littéraires contemporains, d'importer en Belgique le fonctionnement du champ littéraire français, autonome depuis le romantisme des enjeux politiques et économiques. Dans cette perspective, ce qui a permis à cette revue d'accueillir deux positions dont la réunion paraîtrait paradoxal aux yeux d'un français serait le fait que pour atteindre son objectif, elle n'avait pas besoin de se rallier à une extrémité ou à l'autre du champ parisien mais de mettre sur pied une institution littéraire stable<sup>1</sup>.

Ce serait cette exigence à justifier aussi le rassemblement des jeunes belgique autour d'un écrivain naturaliste plus âgé qu'eux, Camille Lemonnier (1844-1913). Lors de la parution en 1881 de son chef-d'œuvre, *Un Mâle*, Lemonnier avait déjà fait paraître une dizaine de volumes et il profitait, du moins en Belgique, d'une certaine considération. En se regroupant autour de lui, les collaborateurs du périodique tiraient donc parti de la consécration de l'aîné pour en gagner en reconnaissance. Ce faisant, ils reproduisaient le même modèle en vigueur en France où les parnassiens se plaçaient autour de Leconte de Lisle et les naturalistes autour de Zola. Cependant, différemment de ce qui se produisait à Paris, les jeunes gens sous le parrainage de Lemonnier cultivaient souvent des intentions et des genres différents des siens et cela d'autant plus qu'il n'avait jamais été poète ; la raison principale pour expliquer le rôle qu'il tenait au sein du groupe doit donc être cherchée ailleurs que dans son œuvre. Fils d'avocat, ayant commencé des études de droit qu'il n'a jamais achevées, Lemonnier est le premier écrivain belge capable de vivre de sa plume et c'est en tant qu'exemple de réussite professionnelle qu'il est respecté par les autres ; il personnifie le pur homme de lettres qui ne doit pas se plier à des exigences extérieures à la littérature.

---

<sup>1</sup> *Les écrivains belge et le socialisme*, cit., pp. 132-135.

Lemonnier serait donc un spécimen de cette littérature autonome souhaitée par *La Jeune Belgique* ; à ce propos, Paul Aron a souligné comment une compréhension approfondie des enjeux à la base de ce projet ne peut pas exclure une analyse du statut social de l'écrivain. Différemment des auteurs de la génération précédente, les agents littéraires de cette époque, nés entre les années '50 et '60, sont pour la plupart issus de familles aisées. Souvent des jeunes bourgeois destinés au barreau, ils abandonnent prématurément leurs carrières et leurs études et s'introduisent difficilement dans leur milieu d'origine ; qu'ils deviennent journalistes ou qu'ils vivent de l'héritage de leurs parents, la littérature n'est plus pour eux un choix secondaire mais un intérêt prioritaire et une véritable profession. À la manière de leurs homologues français, ils méprisent alors ceux qui s'insèrent par leur travail dans la société bourgeoise et ceux qui, comme les littérateurs venus avant eux, subordonnent la littérature à un projet nationaliste.

Au sein de *La Jeune Belgique*, le désir d'autonomisation s'accroissant de plus en plus favorisera enfin les tenants de l'idéal parnassien de l'art pur alors que les naturalistes seront peu à peu écartés ; une littérature se proposant de décrire la réalité extérieure était en effet dangereuse à l'égard du principe de l'art pour l'art car elle aurait peu à peu pu mener à des engagements sociaux. Quoi qu'il en soit, Aron note significativement que ce changement se produira quand la revue, guidée au début par Bauwens, fils de notaire et notaire lui-même, passera aux mains de Max Waller, fils de médecin sans profession social<sup>1</sup>. À ce moment-ci, le périodique devient mensuel et une nouvelle devise paraît sur sa couverture "Ne Crains", invitation à renouveler le panorama artistique du pays.

En 1883, un événement important décrète symboliquement la réussite de ce processus d'autonomisation. Faute de majorité décisive, Lemonnier se voit refuser le prix quinquennal pour *Un Mâle* ; Waller et ses amis font paraître alors un numéro de combat et organisent le 27 mai un banquet<sup>2</sup> de protestation qui réunit plus de deux cents personnes –

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>2</sup> À ce propos, nous signalons les réflexions de Michel Biron dans "L'autonomie nouvelle de la littérature" (Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Ranier Grutman (dirs), *op. cit.*, pp. 139-149) où l'auteur s'interroge sur le choix du banquet comme instance de consécration. Différemment des salons qui présentent toujours un aspect initiatique étant fermés à ceux qui n'y adhèrent pas, le banquet est un lieu de rassemblement public auquel n'importe qui peut participer. Loin de s'enfermer dans sa tour d'ivoire, l'écrivain couronné en cette occasion serait donc plus proche de la société ; l'opposition qui se dessine ne se situerait pas donc entre l'auteur et le social mais entre celui-là et l'État et par là se révélerait une différence fondamentale entre l'écrivain belge et son homologue français dont on connaît les prétentions aristocratiques. Biron souligne aussi dans cette étude comment dans le cadre périphérique belge la légitimité dont profite Lemonnier n'est que partielle vu le succès médiocre que ces œuvres ont remporté à Paris.

des peintres, des journalistes, des étudiants, des députés - et révèle à la Belgique ses gloires littéraires :

Jamais, au grand jamais, la *Jeune Belgique* ne pouvait espérer un plus éclatant, un plus radieux succès. Ce banquet où nous avons couronné notre Maître est la première fête vraiment littéraire qui ait eu lieu en Belgique. Toutes les forces vives de l'intelligence, tout ce qui touche au hautain idéal, tout ce qui cherche l'étoile, la brillante étoile, s'était réuni dans une confraternité superbe d'admiration et de sympathie. (*JB*, 5 juin 1883, p.249)

Comme le dit Michel Biron, cet événement a été la "[...] réponse de la classe littéraire belge, non seulement aux jurés du prix quinquennal, mais, à travers ceux-ci, à l'État belge tout entière<sup>1</sup>" ; pour la première fois en effet, le domaine littéraire se présentait comme indépendant de la politique, se développait selon ses propres lois et primait ses personnalités sans attendre de récompenses de l'extérieur. Il ne serait pas sans intérêt de rappeler que dans ce contexte, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le rattachement de Lemonnier au naturalisme ne pose aucune contradiction car pour ses contemporains il reste quand même l'incarnation de l'artiste pur en raison de sa condition sociale et aussi de son œuvre qui ne l'éloigne pas de l'idéal parnassien ; il appartiendrait, en effet, selon Waller, à l'école des "naturalistes-parnassiens" où l'on retrouverait, d'après le critique, aussi "Léon Cladel, Jean Richepin et peut-être Barbey d'Aurevilly" (*JB*, 1<sup>er</sup> mars 1882, p. 102)<sup>2</sup>.

La défense du principe de l'autonomie est aussi à la base de l'antagonisme entre *La Jeune Belgique* et l'hebdomadaire *L'Art Moderne* (1881-1914). Fondé par Edmond Picard (1836-1924) et Octave Maus (1856-1919), cette revue se consacrait entièrement à la critique artistique et littéraire, soutenait les avant-gardes et promouvait les idéaux d'un art social et national. Ses contributions reflétaient les intérêts de ses collaborateurs : Picard s'y occupait de littérature, d'art, de droit et de politique, Octave Maus de droit, de peinture et de musique, Jules Destrée de politique et d'art. Par les idées de ses rédacteurs, *L'Art Moderne* aurait dû se classer parmi les revues progressistes mais soucieuse de jouer

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>2</sup> Pour approfondir, sur le rapport entre naturalisme et Parnasse, voir la correspondance entre Picard et Cladel réunie dans Edmond Picard / Léon Cladel, *Lettres de France et de Belgique* (1881-1889). Édition présentée, établie et annotée par Fabrice De Kerckhove, Bruxelles, AML éditions, 2009. Dans la postface, l'auteur met bien en évidence l'influence exercée par Cladel sur le naturalisme belge et, plus particulièrement, sur Lemonnier.

son rôle dans le champ culturel et d'éviter de réduire la littérature en propagande, elle refusait de manifester nettement une expression politique<sup>1</sup>.

Comme Lemonnier à *La Jeune Belgique*, Picard est ici plus âgé que ses confrères mais différemment du romancier naturaliste, il ne fait pas de la littérature son intérêt exclusif. Fils d'avocat et avocat lui-aussi, il consacre la plupart de ses énergies au domaine juridique et il ambitionne en même temps à une certaine reconnaissance politique. Les premières tentatives en ce sens échoués, autour des années '80, il se tourne vers le monde artistique. Après la fondation du *Parti Ouvrier Belge*, il soutient le combat prolétarien et s'engage pour l'octroi du suffrage universel ; plus tard, il est élu au Sénat où il représente presque isolé le socialisme.

Il est alors évident que Picard ne peut pas être rangé parmi les professionnels de l'écriture, il s'agit d'un écrivain engagé socialement et c'est précisément sur ce dernier point que les deux périodiques entrent en conflit ; Albert Giraud écrit dans le numéro de septembre 1883 de *La Jeune Belgique*: "L'art social, vulgaire nécessairement, est la négation même de l'art" (p. 379) ; de son côté, par contre, Picard affirme "VOIR LE MILIEU BELGE ET PENSER EN BELGE"<sup>2</sup>.

Il ne faut pas toutefois se laisser méprendre car si la revue de Waller refuse de plier l'art à tout projet nationaliste ou utilitariste, elle ne refuse pas l'idéologie ou l'inspiration nationale ; à tel propos, Joseph Hanse<sup>3</sup> nous fait remarquer que quant à cette question, *La Jeune Belgique* n'a jamais pris une position ni pour, ni contre ; elle a accueilli des écrivains comme Georges Eekhoud et Maurice Des Ombiaux que le terroir ne cesse d'inspirer aussi bien qu'Albert Giraud qui, plutôt inconstant sur cet aspect, avant de soutenir en 1891 des idées semblables à la thèse picardienne de l'âme belge<sup>4</sup> aspirait en 1885 à une littérature prétendument universelle et ne croyait pas à l'existence d'une identité belge commune aux flamands et aux wallons :

---

<sup>1</sup> De plus, dans la tentative de dépersonnaliser les débats, elle ne publiait que des articles anonymes ; cet anonymat n'était toutefois que partiel car les collaborateurs rééditaient souvent ailleurs leurs articles sous leurs noms et la fonction détenue au sein du groupe par Picard était connue ; voir Paul Aron- Pierre-Yves Soucy, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>2</sup> *L'Art Moderne*, 18 janvier 1885, p. 19.

<sup>3</sup> Joseph Hanse, "*La Jeune Belgique et L'art Moderne*", Gustave Charlier / Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 345.

<sup>4</sup> Présentée dans la *Revue Encyclopédique Larousse* du 24 Juillet 1897, l' "âme belge" serait d'après Edmond Picard le résultat d'une synthèse parfaite chez les Belges qui habitent le territoire entre la France et l'Allemagne de la culture de ces deux pays. La division linguistique entre les wallons et les flamands ne serait qu'une manifestation tout à fait extérieure de cette double composition et elle n'affecterait en rien l'union d'un peuple qui ne se veut ni français, ni allemand mais belge et dont la cohésion nationale a été démontrée à plusieurs reprises le long des siècles à travers la défense de leur territoire contre les nombreux envahisseurs. - Giraud a écrit dans *La Nation* (26/10/1891): "Nous sommes au confluent de trois races. C'est en Belgique qu'elles nouent leur nœud"(cité d'après Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., p. 243).

Le milieu belge est peu caractéristique ; la Belgique, intellectuellement et ethnographiquement, est un peuple hybride, sans passé, et sans avenir [...] Les Jeune-Belgique qui ont l'amour du terroir ne s'y sont heureusement pas trompés: ils sont allés droit aux Flamands, aux grands Flamands qui gisent dans l'histoire, ou bien aux Flamands obscurs qui, dans les coins perdus des polders et des bruyères, conservent l'esprit des aïeux. Flamands ou Wallons, et non Belges. Et ceux d'entre nous que les œuvres de terroir ne sollicitent pas, ils ne forceront point leur nature pour complaire au critique de *L'Art moderne*. L'âme humaine est universelle. Elle peut être notée indépendamment du milieu et du décor. Les vastes mouvements d'idées, de sentiments et de sensations qui à certaines périodes se lèvent sur le monde, sont des marées si larges et si hautes qu'elles submergent et renversent tout. Hugo, Lamartine et Baudelaire, ont-ils été des écrivains de terroir ? Sont-ils des Gaulois ? Sont-ils même des Français ? Et n'en ont-ils pas moins exprimé dans leurs vers un état particulier de l'âme contemporaine ? (*JB*, 1<sup>er</sup> janvier 1885, p. 140)

C'est à Giraud que Picard s'en prend avec le plus de violence en l'accusant, qui plus est, de plagier Heredia, Banville et Baudelaire sans rien produire d'original<sup>1</sup>. L'opposition entre les deux s'exacerbe de plus en plus et au mois d'octobre 1885 le périodique de Waller traite implicitement Picard d'imbécile (p. 518). L'honneur est outragé et demande réparation ; le 21 octobre un duel au pistolet a lieu mais ni l'un ni l'autre n'ont le courage de tuer et les deux se serrent la main sans pourtant mettre fin aux hostilités<sup>2</sup>.

Au nom de l'art pour l'art, les deux revues se sont plusieurs fois confrontées ; il nous faut toutefois convenir avec Aron que l'usage qu'on a fait de cette thèse le long des années, n'a pas été toujours le même. Précisément, le critique distingue deux "temps": le premier a vu les jeunes Belgique se retourner contre les non-professionnels de l'écriture, c'est-à-dire ceux qui n'avaient pas droit de cité dans un champ littéraire souhaité autonome (comme Picard et les écrivains de la génération précédente), le deuxième les a vus au contraire s'opposer à leurs adversaires sur la base de raisons plus pertinentes à un tel champ car principalement poétiques. L'auteur précise toutefois que ces "temps" ne doivent pas être perçus en termes strictement chronologiques car dans les polémiques animées par les collaborateurs des deux périodiques, les différentes interprétations de cet idéal pouvaient se superposer ou réapparaître au moment où la tendance générale était à un autre "temps". Quoiqu'il en soit, ce sont des enjeux relevant du second "temps" qu'on retrouve à la base des querelles concernant la parution de *l'Anthologie des prosateurs belges* et l'avènement des symbolistes sur la scène.

Une première scission au sein du groupe de *La Jeune Belgique* se produit au moment où Picard annonce son intention d'éditer avec le financement du gouvernement, quatre

---

<sup>1</sup> *L'Art Moderne*, 18 janvier 1885, pp. 19-20.

<sup>2</sup> Foulek Ringelheim, *Edmond Picard, jurisconsulte de race*, Bruxelles, Larcier, 1999, p. 43.



anthologies d'écrivains belges: "prosateurs", "poètes", "orateurs" et "dramaturges" où il visait à réunir les morts et les vivants, ses amis et ses adversaires ; dans cette entreprise, il est soutenu par Georges Khnopf, Émile Verhaeren et Georges Rodenbach qui quittent la revue de Waller et passent de l'autre côté. Entre les deux groupes, les prosateurs comme Eekhoud et Jules Destrée adoptent une attitude ambivalente et sans renoncer à *La Jeune Belgique* acceptent de figurer dans l'*Anthologie* en démontrant que l'opposition entre les deux organes est cette fois-ci notamment littéraire. De toute façon, le projet de Picard ne se réalise que partialement et le seul volume de son projet qui voit le jour apparaît huit mois après le *Parnasse de La Jeune Belgique* qu'entretemps Waller et ses collaborateurs avaient fait paraître chez Vanier à Paris en octobre 1887. Le titre ne doit pas confondre car il ne veut pas être une référence au Parnasse français et il n'a été choisi que "[...] parce que le mot est plus joli qu'anthologie, que chrestomathie, que recueil"(J.B. 12 octobre 1887, p. 321). ; on y retrouve parmi les autres aussi les trois poètes gantois Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe et Grégoire Le Roy qu'avant de la quitter, Rodenbach avait présentés dans la revue en juillet 1886.

Autour de cette date le champ littéraire belge s'est donc évidemment modifié. En considérant leurs conditions sociales, les genres qu'ils pratiquent et les études qu'ils ont suivies, Paul Aron distingue les écrivains de cette période en quatre groupes. Le premier se compose d'agents d'origine bourgeoise qui ont souvent interrompus leurs études supérieures et exercent un métier, souvent le journalisme, qui leur permet de se consacrer à l'écriture et de se percevoir comme des professionnels de la littérature. Ils pratiquent les genres légitimés en France et ce sont les adeptes de la versification classique, de la pureté linguistique et de l'élégance du conteur. Les acteurs du deuxième groupe sont au contraire moins favorisés et doivent concilier la vocation artistique et le métier ; c'est le cas des avocats comme Jules Destrée qui s'était adonné à la littérature judiciaire en cherchant de transposer en art le monde du barreau et des auteurs de contes ou romans à vocation naturaliste. En général, observe Aron, la prose est cultivée par les écrivains issus des couches sociales en ascension comme Louis Delattre et Georges Garnir. Au troisième groupe, appartiennent Rodenbach et Verhaeren. À l'origine collaborateurs de *La Jeune Belgique*, ils sont bien plus dotés que leurs collègues. Ils ont achevé leurs études mais bénéficient assez tôt des revenus familiaux et ils n'ont pas besoin d'exercer leur métier d'avocat. Sur le plan artistique, ce sont les premiers à se détacher de l'organe de Waller et se montrent sensibles aux nouveautés du vers libre et du symbolisme. Aron remarque que les autres écrivains traditionnellement rattachés à ce courant comme Max Elskamp, Le

Roy, Van Lerberghe ou Mockel présentent des caractéristiques sociales analogues. À un quatrième groupe, se rattachent les écrivains qui ne rentrent pas dans les catégories précédentes comme Neel Doff qui a rédigé ses œuvres la cinquantaine passée car elle a dû attendre des conditions matérielles suffisantes pour le faire ou les écrivains de province comme Paulin Brogneaux.

En comparant ces données avec les choix littéraires qu'ils ont effectués, Aron a remarqué que les écrivains appartenant au premier groupe ont cultivé l'art pour l'art et ont occupé, grâce à la consécration dont profitait alors le Parnasse, le pôle des dominants, les écrivains appartenant au troisième groupe ont par contre adhéré au symbolisme qui a dû attendre l'élection de Valéry à l'*Académie* en 1925 pour se voir légitimé ; Aron a écrit :

Structuré en pôles dominant et dominé, le champ belge voit s'affronter le groupe demeuré fidèle à *La Jeune Belgique*, défenseur de positions poétiques légitimées, et le groupe des premiers symbolistes, tenant des positions encore illégitimes. Tel est l'enjeu que recouvre à ce moment la théorie de l'art pour l'art : le groupe dont se séparent les symbolistes et quelques prosateurs conserve, pour des raisons liés à la détention de la revue, le monopole de la thèse de l'art pour l'art et gère désormais, comme une garantie de domination, la confusion qui s'instaure entre la défense d'une thèse esthétique particulière (le Parnasse) et la défense de l'autonomie du champ (le premier "temps")<sup>1</sup>.

C'est à *La Wallonie* que les symbolistes trouvent leur principal moyen d'expression. Fondée en 1886, ses origines remontent en réalité à un autre périodique qu'Albert Mockel, l'écrivain qui grâce à son activité critique et théorique a été défini comme "[...] la conscience du symbolisme en Belgique<sup>2</sup>", avait établi en 1885 à Liège, *L'Élan*. Pendant toute la première année, ce périodique n'a aucun dessein précis et Hector Chainaye, écrivain "symboliste sans le savoir<sup>3</sup>" selon les mots de son directeur, est son seul collaborateur remarquable. Cependant l'année suivante au nom de la liberté artistique, ce mensuel commence à proposer un programme plus défini et revendique l'indépendance totale de toute idéologie politique ou littéraire. Cette résolution ne fait pourtant pas long feu et au mois de mai, Mockel annonce la naissance de sa seconde et plus importante revue qui de toute façon avant de se convertir au symbolisme incarnera les positions des régionalistes wallons.

---

<sup>1</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., p. 159.

<sup>2</sup> Michel Otten, "Introduction", Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1962, p. V.

<sup>3</sup> Andrew Jackson Matthews, *op. cit.*, p. 28.

Grâce au statut du français comme seule langue officiel du pays, la communauté wallonne ne s'était jamais sentie mise en cause, ainsi quand dans les années 1880 en réaction à un mouvement flamingant qui montait graduellement en importance<sup>1</sup>, les wallons avaient senti l'exigence de mieux mettre en valeur leur identité, une véritable conscience de peuple n'existait pas encore. Même le mot "Wallonie" que Mockel avait trouvé dans un vieux texte<sup>2</sup> et choisi comme titre de sa revue n'était à l'époque qu'une simple curiosité philologique dont l'utilisation ne deviendrait commune que suite au succès du périodique. De toute façon, ce choix de Mockel est très éloquent et il implique d'importantes conséquences au niveau littéraire ; si *La Wallonie* n'est pas une publication antiflamande, elle revendique quand même une parenté entre la France "mère de notre culture"<sup>3</sup>, selon l'expression de Mockel, et les wallons dont les différences avec les flamands sont bien nettes:

Les Flamands, plus artistes que nous, au sens plastique, par leur culte traditionnel de la forme, avaient surtout des yeux de peintres ; nous, les Wallons, nous avions plutôt des sens des musiciens. À leur don naturel pour la couleur, qui chez eux est fréquemment très puissant, à leur penchant pour la magnificence, pour une matérialité splendide, nous opposions notre goût des nuances délicates. Par la plume comme le pinceau, les Flamands excellaient à *décrire* ce qu'ils avaient autour d'eux ; nous préférons *rêver* sur ce que contiennent les choses, et il semblait à certains d'entre nous qu'un étang sous les arbres, une vieille maison, ou la première neige qui scintillait aux branches, nous parlaient d'une voix amicale. Ce que nous voulons exprimer, c'était le *sentiment de la nature*, - les impressions pénétrantes qui naissent en nous par un matin d'été au bord de la rivière, ou dans la solitude des grandes Fagnes, ou dans la profondeur des forêts<sup>4</sup>.

Le passage de la revue au mouvement symboliste se produit seulement en juin 1887 au moment où Mockel invite les collaborateurs des *Écrits pour l'Art*, l'organe parisien du groupe "symbolique-instrumentiste" dont la publication avait été suspendue à publier dans son propre périodique. La revue s'adjoint alors des signatures importantes comme celles de René Ghil, Stuart Merrill et Émile Verhaeren et plus tard aussi celles de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry et André Gide.

En considérant leurs positions, on peut aisément comprendre que les rapports entre le périodique de Waller et celui de Mockel ont toujours été tendus : au mois de février 1887,

---

<sup>1</sup> En 1883, une loi avait rendu le flamand obligatoire dans les écoles secondaires de la région ; cinq ans plus tard, une autre loi établissait le droit pour les flamands qui devaient subir un procès d'être poursuivis en leur langue (*Ibidem*, p. 44).

<sup>2</sup> Albert Mockel, *Histoire d'une petite revue*, inédit, cité d'après Andrew Jackson Matthews, *op. cit.*, 46-47.

<sup>3</sup> Albert Mockel, réponse à un questionnaire qui lui avait envoyé par M. Maurice Caillard qui n'a jamais été publié et que nous citons d'après Andrew Jackson Mathews, *op. cit.*, p. 46.

<sup>4</sup> Albert Mockel, *Histoire d'une petite revue*, cit., pp. 46-47.

la *Jeune Belgique* publie par exemple un sonnet parodique - "NIHILISME TRISMÉGISTE (pp. 70-71)" – qui, signé de Tête-de-Mort (Max Waller)<sup>1</sup> et adressé "Aux Symbolistes de La Wallonie et de L'Art Moderne, propose, comme il est précisé dans un commentaire parodique, une vision du symbolisme comme un charabia de sonorités incongrues prétendument agrémentées des valeurs de l'universalité et du nihilisme. De son côté, Ernest Mahaim dans *La Wallonie* représente l'adversaire comme une vieille édentée: "La vieille-belle voit avec terreur ses cheveux blancs argenter son chignon ; elle est furieuse à l'idée que les jeunes se détournent d'elle, malgré les risettes de sa bouche édentée" (W, 15 septembre 1887, p. 307).

Bien différent a été par contre l'accueil de la part de *L'Art Moderne*. Nouveaux venus sur la scène et réduits au silence par la position dominante des parnassiens, les symbolistes trouvent chez les tenants de l'art social des alliés. De fait, bien qu'il ait toujours soutenu le naturalisme - car il s'adaptait mieux aux objectifs qu'il attribuait à la littérature, à savoir la description de la société et la dénonciation de ses injustices -, Picard était aussi conscient que ce mouvement avait désormais épuisé son apport de nouveauté et soucieux de maintenir sa revue aussi moderne que son titre la voulait, il se portait à la défense des collaborateurs de Mockel ; ce qui était d'autant plus simple pour lui que sa revue avait toujours manifesté un grand intérêt à l'égard des arts plastiques, dont on connaît l'importance pour les symbolistes<sup>2</sup>, et que, apparu en même temps en France qu'en Belgique, ce nouveau courant n'était pas perçu comme une importation de l'étranger et ne se heurtait pas, pour cette raison, à ses idéaux nationalistes<sup>3</sup>.

Il ne faut pas non plus oublier de souligner qu'une telle entente a été aussi favorisée par l'existence d'une série de relations personnelles entre les membres des deux revues ; Mathews remarque par exemple que Pierre-Marie Olin, codirecteur de la revue liégeoise, était un neveu de la femme de Picard<sup>4</sup> alors que Paul Aron met l'accent sur l'estime professionnelle que Verhaeren et Rodenbach, tous les deux avocats, nourrissaient pour Picard en tant que rédacteur d'une œuvre juridique monumentale, les *Pandectes belges : répertoire générale de législation, de doctrine et de jurisprudence*<sup>5</sup>. Voilà alors les mots avec lesquels le périodique de Mockel est présenté à *La Revue Moderne*:

---

<sup>1</sup> Charles Lequeux, *La Jeune Revue Littéraire et La Jeune Belgique. Table générale des matières*, cit., p. 136.

<sup>2</sup> Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., p. 150.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

<sup>4</sup> Andrew Jackson Mathews, *op. cit.*, p. 36.

<sup>5</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., pp. 36-37.

Nous nous sommes fait une loi, en ces temps d'évolution artistique évidente, d'être très attentifs aux efforts de ceux qui sont las du pastiche et se refusent à jouer le rôle de jeunes-vieux. C'est pourquoi nous félicitons *La Wallonie* du secours qu'elle apporte à des tendances universellement conspuées, douteuses encore, certes, dans leur valeur et leur portée, mais qui préoccupent, comme un intéressant problème quiconque aime l'Art et a l'horreur des recommencements. En ce faisant, elle s'affirme comme l'organe vrai de la jeunesse littéraire et prend d'autorité la tête du mouvement. Nous lui souhaitons de réussir dans cette entreprise qui en a effrayé d'autres [...] On se réjouit à voir ces élans qui correspondent aux tendances les plus récentes de l'Art ; cela vaut mieux que de reprendre, chez nous, avec des airs naïfs de révolutionnaires, des campagnes achevées depuis vingt ans à l'étranger et de marcher en mettant les pieds dans les traces de pas presque effacées au long de sentiers où l'on ne passe plus<sup>1</sup>.

Quoiqu'il en soit, en 1889, la mort de Max Waller modifie de nouveau le champ. Après être passée brièvement aux mains d'Henri Maubel, la direction de *La Jeune Belgique* est assumée par Valère Gille et une nouvelle époque semble s'ouvrir :

*La Jeune Belgique* est grande ouverte à tous, elle fait appel à tous les fidèles de l'Art ; qu'ils proclament ici leurs idées, leurs opinions, leurs critiques, leurs œuvres. S'ils se sentent à l'étroit dans les formes convenues, qu'ils cherchent d'autres voies, qu'ils développent les moyens d'expression — pourvu qu'ils nous donnent l'illusion du parfait.

À l'œuvre donc tous les Jeunes ! (15 janvier 1890, p. 5)

La revue accueille alors des auteurs aussi divers que Mallarmé, Goffin, Eekhoud, Giraud, Régnier, Demolder, Severin, Maeterlinck, Gilkin, Verhaeren, Van Lerberghe et Verlaine, et elle instaure même une possibilité de dialogue avec *La Wallonie*. Deux ans plus tard, cette dernière cesse toutefois volontairement sa publication. Elle avait atteint désormais un certain succès, elle avait publié en janvier 1889 le sonnet de Mallarmé *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, et — note Mathews — elle était désormais lue aussi à Paris où les périodiques *Entretiens politiques et littéraires* et *L'Ermitage* en rendaient régulièrement compte à leurs lecteurs<sup>2</sup>. Mockel croit alors le moment propice pour mettre fin à son aventure: "Nous pensions qu'une publication de ce genre trouve sa raison d'être dans une action déterminée. Celle-ci accomplie, à quoi bon se survivre ? <sup>3</sup>".

De toute façon, l'ouverture de *La Jeune Belgique* ne dure pas longtemps et la nécessité d'un retour aux valeurs originaires est exprimée avec force. En 1892, venu remplacer Gilkin à la direction, Giraud reprend les positions et écrit :

---

<sup>1</sup> *L'Art Moderne*, 4 septembre 1887, p. 286.

<sup>2</sup> Andrew Jackson Mathews, *op. cit.*, p. 91.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Le changement qui s'est accompli n'est qu'un changement de directeur, et non un changement de direction.

*La Jeune Belgique*, en effet, reste fidèle à son programme d'il y a treize ans: elle défendra, en 1894 comme en 1893 et en 1892, les idées qui présidèrent à sa fondation. Plus que jamais, elle combattra l'utilitarisme et la littérature à tendances politiques ; plus que jamais elle veut l'artiste indépendant et l'œuvre désintéressée. Quand bien même la doctrine de l'Art pour l'Art, telle que nous l'avons maintes fois exposée, serait reconnue et démontrée fausse, il faudrait encore l'enseigner partout, en Belgique. C'est grâce à cette doctrine que la jeunesse de 1880 a pu élever son œuvre ; c'est cette doctrine qui en est la sauvegarde, et si l'on renonçait à elle, l'œuvre s'écroulerait et serait à recommencer demain. La génération de 1880 a émancipé l'écrivain belge en l'arrachant à la tutelle et à la tyrannie des partis ; et elle n'est pas assez oublieuse d'un passé encore chaud pour laisser se produire tout retour offensif, direct ou détourné, d'un esprit qu'elle a en horreur. *La Jeune Belgique* veille sur ce que nous avons de plus cher : notre liberté d'écrire. (janvier 1894, pp. 5-6)

L'exigence du purisme linguistique est pareillement évoquée :

Si nos romanciers et nos poètes veulent prétendre, sans ridicule, au titre d'écrivains français, qu'ils abdiquent le patois et le jargon! S'ils n'y renoncent point, qu'ils ne se flattent pas de survivre à leurs barbarismes! Nous sommes condamnés à lutter contre l'horrible patois belge comme les habitants de nos côtes sont condamnés à lutter contre la mer. Il faut des dunes, des dunes contre le macaque flamboyant, des dunes contre le galimatias et le pathos des nouveaux barbares! (*Ibidem*, p.5)

L'année suivante, Gilkin revient à la direction mais c'est désormais temps de sécessions. Si au début ce sont seulement les agents les plus dotés au niveau économique et social à quitter la revue, bientôt ils sont suivis par l'ensemble des écrivains qui ne tolère plus la domination du groupe parnassien : naturalistes et symbolistes, poètes et prosateurs d'obédiences différentes confluent en un nouvel organe *Le Coq Rouge* (1895-1897).

Paul Aron remarque que cette dernière division tout en appartenant aux fractures du "deuxième temps", témoigne toutefois aussi du surgissement autour de 1890 d'un "troisième temps" où les oppositions littéraires semblent reproduire les fractures politiques<sup>1</sup>. *Le Coq Rouge* soutient de combattre contre les valeurs désormais démodées défendues à *La Jeune Belgique* et ses déclarations paraissent circonscrire sa lutte entièrement dans le champ littéraire autonome qui vient de se constituer dans le pays :

En fondant cette revue, notre but principal a été de concentrer en un faisceau les forces littéraires éparpillées dans un grand nombre de périodiques.

---

<sup>1</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., pp. 60-66.

Nous voulons permettre ainsi, à des écrivains de talents variés et d'orientation esthétique ou philosophique différente, mais qui éprouvent l'un pour l'autre une sincère et loyale estime, de se rencontrer sur un terrain commun et d'y faire œuvre d'art et de beauté, chacun en toute indépendance, en toute spontanéité, sans préoccupation de forme, de canon et de dogme, sans souci des petites chapelles et des courtes échelles qui s'érigent et se dressent autour d'eux [...] si par les noms de ses collaborateurs, par la composition de ses sommaires, la revue du *Coq Rouge* se montrera largement éclectique, [...] il va sans dire que ses préférences iront, vers les interprétations nouvelles de l'âme, vers les fraîches poussées de la sève et du sang, vers la continuelle vie, vers l'Avenir inépuisablement inspirateur<sup>1</sup>.

Cependant, à une époque où le *Parti Ouvrier Belge* fait son apparition et le socialisme se répand dans les classes moyennes, Eekhoud et Verhaeren, principaux représentants du Naturalisme et du Symbolisme, sont les animateurs de la Section d'Art de la *Maison du peuple*, où ils rencontrent la classe ouvrière, et Maeterlinck, Van Lerberghe et Mockel, chacun avec un engagement différent, expriment, comme Aron le montre dans son œuvre, leur sympathie pour le mouvement de gauche<sup>2</sup>. De leur côté, les jeunes Belgique, quoiqu'ils ne le disent pas ouvertement, se retrouvent du côté des libéraux ; il suffit de penser à Giraud, que Valère-Gille décrit comme "libéral farouchement antimarxiste<sup>3</sup>". Le jugement esthétique et le jugement politique se confondent alors et c'est d'une telle perspective que, bien que cela soit contraire aux principes de son organe, Giraud déprécie les œuvres de ses adversaires:

M. Verhaeren maudit la bourgeoisie et prêche la révolte pour la révolte. Est-il socialiste ? Est-il anarchiste ? Je ne sais trop ; mais certaines de ses strophes ont l'air de sortir du rugissoir du Peuple ou du hurloir du Vooruit. Casser, concasser, fracasser, telle est la consigne. (*J. B.*, 1 février 1896, p. 20)

Il ne faut pas toutefois penser que les acteurs du champ renoncent en ce moment à l'autonomie conquise, *La Jeune Belgique* se réclame encore de l'idéal de l'art pur alors que ses opposants tiennent à se distinguer des tenants de l'art social et se déclarent partisans d'un art de la vie: "*Le Coq Rouge* s'insurgera en toute occasion, à grand coups de tocsin, à déchaînement de flammes, au nom de la Vie et pour l'Art libre, contre la doctrine<sup>4</sup>" ; dans la même perspective, Verhaeren écrit:

Si [...] le poète érige en son œuvre ce qu'on est convenu d'appeler la beauté, c'est-à-dire une image grave, simple et régulière, sacrez-le artiste de l'art pour l'art, qu'importe! S'il décrit des tempêtes d'âmes, s'il pleure et crie,

---

<sup>1</sup> *Le Coq Rouge*, mai 1895, pp. 1-4.

<sup>2</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., pp. 162-163.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Le Coq Rouge*, mai 1895, p. 4.

s'il grince et se flagelle, nommez-le un romantique, qu'importe! S'il se penche sur la misère, s'il aime et guérit des plaies, s'il secourt de sa bonté les errants, les flagellés et les pauvres, appelez-le écrivain social, qu'importe encore! [...] l'art est trop large pour s'enclorre au moins aujourd'hui en n'importe quelle formule donnée<sup>1</sup>.

Et ailleurs:

Il peut se présenter pourtant que dans une époque telle que la nôtre où les grands problèmes du siècle descendent en nous électrisé de haine ou d'amour, les artistes qui les expriment dans leurs œuvres, soient nombreux jusqu'à faire croire qu'ils obéissent à quelque programme. C'est ce qui a ou aura lieu. Mais en fait, il ne se produira que diverses manifestations individuelles d'art, imprégnées d'idées nouvelles, d'espoir et d'exaltation, qu'on groupera en faisceau, peut-être arbitrairement<sup>2</sup>.

De toute façon, après cette dernière scission, quoiqu'elle devienne hebdomadaire et qu'elle continue à publier des artistes de premier ordre tels que Giraud, Gilkin, Gille, Goffin, Severin, O. G. Destrée, Georges Marlow etc. , *La Jeune Belgique* est blessée à mort et en 1897, après dix-sept ans, elle cesse sa parution.

Pour conclure, il nous faut toutefois souligner que les enjeux de disposition dans le champ qu'Aron a analysés dans son œuvre nous peuvent aider à comprendre globalement les divisions occasionnées parmi les revues mais, comme il le souligne lui-même<sup>3</sup>, ils ne sont pas forcément valables pour tous les acteurs du champ car les relations et les préférences personnelles jouent aussi leur rôle et pour cette raison, des auteurs qu'on classerait aujourd'hui comme parnassiens écrivaient pour *La Wallonie* alors que des symbolistes se retrouvaient à *La Jeune Belgique*.

---

<sup>1</sup> Cité d'après Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., p. 165.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 161.



### Chapitre 3 : Formation et légitimation du corpus

Au début de ce troisième chapitre, il convient de rappeler brièvement le chemin parcouru. S'étant proposé de déterminer à travers l'étude de *La Jeune Belgique* et de *La Wallonie* quelle place le poème en prose occupait dans la littérature belge du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous sommes bientôt retrouvé face à une difficulté apparemment insurmontable, à savoir l'impossibilité de tracer une nette ligne de démarcation entre les rédactions qui devraient faire partie de notre corpus et celles qui devraient en être exclues.

Réunissant les deux pôles d'une opposition (la poésie et la prose), ce genre s'échappe à une catégorisation précise et quoiqu'elle ait su rendre raison de sa nature antinomique en le présentant comme le produit de l'interaction entre deux forces créatrices inverses, le "principe formel" et le "principe anarchique", la définition désormais canonique élaborée par Suzanne Bernard soulève elle-aussi plusieurs perplexités. En suivant les prises de position de certains écrivains de la période, la chercheuse écarte de ce domaine toutes les œuvres qui ne répondent pas aux critères poétiques d'unité, gratuité, et brièveté et, ce faisant, elle élimine plusieurs créations qui s'étaient vu accorder un tel statut par leurs auteurs ou leurs lecteurs contemporains.

Compte tenu du fait qu'à l'époque, aucun des critères à peine cités n'a jamais été conçu, ni respecté de la manière rigide à laquelle Bernard s'en tient, nous avons alors envisagé la possibilité d'une revisitation de la conception du genre qui puisse nous rapprocher davantage des perceptions des auteurs concernés ("généricité auctoriale" selon Schaeffer). Abandonnées les perspectives "essentialistes" traditionnelles, dans ce qui suit, nous ne nous demanderons plus quels sont les textes qui sont des poèmes en prose mais, selon une optique "conditionaliste", pour quelles raisons certaines rédactions pouvaient être accueillies à l'époque dans ce groupe. En d'autres termes, pourvu qu'elle partage avec les poèmes en prose traditionnellement acceptés comme tels une certaine "ressemblance de famille"<sup>1</sup>, en ligne de principe, aucune composition écrite typographiquement en prose ne sera exclue de notre corpus. À ce propos, notre position ne se détachera donc pas trop de celle de Christian Leroy et nous considérerons le poème en prose comme un "laboratoire d'expérimentation métapoétique"<sup>2</sup> où convergent des textes appartenant aux genres les plus divers (conte, anecdote, nouvelle, transposition

---

<sup>1</sup> Voir plus haut, dans le premier chapitre, les sections dédiées à l'exposition des réflexions de Stevenson.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 172.

d'art) mais réélaborés de sorte à en faire des poèmes ou, pour le dire avec une expression chère à Michel Sandras, "tourn[és] au poème en prose"<sup>1</sup>.

Le long de ce chapitre, les textes seront donc analysés pour en mettre en relief les aspects qui en font des poèmes ou, plus généralement, des objets poétiques ; nous examinerons en quelle manière et mesure ils satisfont aux exigences d'unité, gratuité et brièveté et encore comment ils se situent par rapport à ces autres valeurs, gages de poéticité, dont l'importance pour les auteurs contemporains, a été bien soulignée par Vibert dans *Poète, même en prose*, à savoir l'atmosphère de mystère, la musicalité et une certaine tentative de transposer en prose les dynamiques du vers. Par la suite, nous nous arrêterons sur les modalités par lesquelles, malgré l'interdit mallarméen, la narration, la description et le didactisme peuvent gagner droit de cité en poésie.

### 3. 1 Fonction des index génériques

L'expression "poème en prose" telle qu'elle est utilisée par Suzanne Bernard et la critique postérieure relève de ce que Schaeffer a nommé le "régime classificatoire"<sup>2</sup>, à savoir un cas particulier du "régime lectorial". Plus spécifiquement, après avoir réuni en raison d'une "relation de ressemblance causalement indéterminée"<sup>3</sup> plusieurs textes dans une même classe, la critique en a donné rétrospectivement une définition propre en se fondant sur "un *type textuel idéal*" "construit à partir de certaines œuvres considérées comme 'exemplaires'<sup>4</sup>". Bien évidemment, le résultat d'un tel processus ne peut être qu'une "définition [...] *statistique*"<sup>5</sup> et elle ne peut que "mesurer la courbe des écarts que les œuvres réelles tracent par rapport à cet étalon métatextuel qu'est l'exemplaire générique idéal"<sup>6</sup>. Nous avons déjà vu à ce propos quelles distances existent entre cette conception du genre et les pratiques des auteurs concernés ; rappelons qu'en traitant le même sujet, Michel Sandras a parlé de la notion théorique du poème en prose comme d'une "fiction critique"<sup>7</sup>.

Afin d'éviter l'approche sélective de Bernard et de tenter de reconstruire la perception générique des écrivains en question, des informations très intéressantes

---

<sup>1</sup> *Lire le poème en prose*, cit., p. 43.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 178. – "Causalement indéterminée" doit se lire ici comme "laissant indécidée la question de l'engendrement textuel" (cit., p. 177).

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 179.

<sup>7</sup> "Le poème en prose: une fiction critique ? ", cit.

pourraient être tirées de l'analyse des "index génériques" fournis dans l'appareil paratextuel des œuvres. Chaque acte d'écriture s'inscrivant dans une tradition plus large, le choix d'une dénomination générique parmi celles qui sont disponibles à l'époque de la rédaction s'affirme nécessairement comme un acte de revendication des modèles pris en compte par les auteurs. Dans ce cas, le rapport qui s'installe entre le nom générique et le texte ne relève plus de fait d'une idéalisation du commentateur mais d'une "causalité d'engendrement hypertextuel"<sup>1</sup>, c'est-à-dire d'une relation de ressemblance établie par le créateur du texte lui-même entre son œuvre et les productions du passé qu'il s'est données en exemple. Une fois exclue toute intention mystificatrice ou ironique de la part de l'écrivain, comme il est souligné par Schaeffer, aucune étude sur le classement générique d'une œuvre ne pourra donc "légitimement ignorer ou négliger"<sup>2</sup> une telle donnée.

Quant à notre propos, une analyse de ces index serait alors indispensable. Un tel parcours est cependant riche d'obstacles, tout d'abord relativement à la paternité de ces étiquettes. Dans un contexte comme celui des revues, celles-ci peuvent en effet avoir été suggérées, ajoutées, même modifiées par les rédacteurs en chef. Quoi qu'il en soit, on n'aurait là – d'après Genette – qu'un faux problème car à moins qu'ailleurs il n'indique explicitement une discordance avec ses éditeurs, l'auteur doit se considérer comme coresponsable du choix, du moins parce il l'accepte<sup>3</sup>.

Une deuxième complexité est liée aux différentes formes, emplacements et fonctions que ces index peuvent assumer ; si ceux-ci peuvent parfois apparaître dans les sous-titres, parfois ils peuvent aussi être englobés directement au titre principal et surtout ils peuvent transmettre tant des informations relativement à la forme ou au genre de l'œuvre, tant des anticipations concernant le contenu de la rédaction, ses thèmes et son intrigue. Genette parle à ce propos de titres "rhématiques" et de titres "thématiques"<sup>4</sup>. La distinction entre les deux n'est pourtant pas toujours claire ; dans la revue de Waller, on retrouve par exemple en février 1888 une "Chanson des eaux" de Charles Flor O' Squarr<sup>5</sup> qui, apparemment rhématique, annonce en fait le bruissement du fleuve réveillant la nostalgie de la protagoniste.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 179.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>3</sup> *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 77.

<sup>4</sup> Sur la titrologie, voir *Ibidem*, pp. 80-93.

<sup>5</sup> (Bruxelles, 22.03.1830 – Spa, 21.08.1890) Publiciste, revuiste et dramaturge ; outre une série de revues, de comédies et de vaudevilles, nous lui devons *Chrétienne* (1884) roman qui retrace l'amour entre un anticlérical et une chrétienne dans le décor symbolique de la côte bretonne à l'époque de la Troisième République, les recueils de récits *Les Fantômes* (1885) et le roman de mœurs *La Bohème bourgeoise* (1890).

Quant aux textes qui nous occupent ici, un problème de premier ordre est de toute manière aussi représenté par les variations que ces indications génériques subissent d'un lieu de publication à l'autre, pensons à ce propos à ces trois "proses"<sup>1</sup> d' O. G. Destrée qui introduites à *La Jeune Belgique* en mai 1891 sous cette dénomination sont réunies trois ans plus tard dans un volume intitulé *Poèmes sans rimes* (London, Chiswick), ce qui en modifie – du moins apparemment – le classement. Et cela sans compter que les titres des recueils sont par leur propre nature déjà plutôt problématiques : étant souvent des "rassemblement[s] factice[s] et purement matériel[s] d'œuvres antérieurement publiées une à une"<sup>2</sup>, ces derniers peuvent de fait regrouper sous une même formule des rédactions fort dissemblables ; tel est le cas dans *Le Thyse. Prose florencées* (Bruxelles, Charles Vos, 1897) de Goffin de la transposition du "Cenacolo" de Léonard et du long récit hagiographique portant sur la vie de Sainte Dorothé.

Une complexité ultérieure dérive des types différents de références que ces index mobilisent ; Gérard Genette a introduit pour les titres rhématiques une distinction que nous pourrions adapter aussi à nos index : des "titres officiellement génériques", renvoyant à des genres bien établis comme "hymne", "sonnet", "conte" ; des titres "paragénériques" faisant appel à "une définition plus libre, exhibant une sorte d'innovation générique" comme "divagations" ou "considérations" et encore des titres désignant l'œuvre par des "aspects plus purement formels, voire plus accidentels" comme "Décaméron" ou "Manuscrit trouvé à Saragosse"<sup>3</sup>. Dans ce qui suit nous irons rencontrer des index qu'on peut reconduire à tous les trois cas mais, généralement, nous aurons affaire à des indications à cheval entre le deuxième et le troisième groupe comme "proses lyriques" ou "eau-forte" qui semblent convoquer quelques créations génériques récentes mais qui nous laissent en réalité dans l'indétermination. La dénomination "poème en prose" serait elle-même difficile à classer parmi ces trois classes ; s'agit-il d'un genre nouveau ou d'une indication purement formelle relative à la qualité de la prose ? Enfin, des informations génériques pourront parfois être tirées aussi de titres qui ne sont pas exactement rhématiques mais qui nous renvoient tout de même au genre ; tel est le cas du *Thyse* déjà mentionné plus haut dont l'application à un recueil de courtes proses souvent inspirées du *Spleen de Paris* équivaut à une évidente prise de position sur le champ des traditions génériques.

---

<sup>1</sup> "Paysage nocturne", "Carillons", "Plaintes d'automne".

<sup>2</sup> Genette, *Seuils*, cit., p. 63.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 90.

Étant donné le grand nombre et la grande variété d'index que nous pourrions retrouver pour des textes qui, avant de paraître en volume, ont été parfois repris en plusieurs revues sous des appellations différentes nous n'allons retenir dans les paragraphes suivants que celles qui nous révèlent la position de leurs auteurs en relation à la poéticité de leurs compositions et qui peuvent nous aider à mieux situer ces textes par rapport au genre du poème en prose. Dans notre exposition, nous nous occuperons donc d'abord de ces étiquettes qui se situent carrément dans le domaine de la poésie, puis nous irons nous pencher sur celles de ce point de vue plus ambiguës et dans la tentative de démarquer ce qu'on considérerait poème en prose de ce qui ne pouvait pas accéder à un tel titre, nous comparerons chaque fois les textes à ce que leurs dénominations nous suggèrent à ce propos.

### 3. 1.1 Poèmes en prose, poèmes

Mise à part la définition *a posteriori* de Bernard, en lisant ces étiquettes en dessus d'un texte en prose, on s'attend à des compositions capables de structurer ce matériau de sorte à lui imprimer certains des aspects typiques de la poésie versifiée. La différence entre les deux appellations nous paraît négligeable car si dans la deuxième la précision "en prose" disparaît, l'objet qu'elle désigne reste présent.

Afin de retrouver des compositions revendiquées comme "poème en prose" dans *La Jeune Belgique*, il faut attendre la publication en août 1886 de quelques-unes des pièces d'Hector Chainaye<sup>1</sup>, transfuge de cette *Basoche* récemment défunte. Jusqu'à ce moment-ci, quoiqu'elle apparaisse dans les rubriques critiques pour désigner certaines productions françaises<sup>2</sup> ; cette formule n'est pas de fait utilisée pour introduire des œuvres de création ; ce qui ne se produit par contre pas dans d'autres périodiques contemporains comme celle qu'on vient de citer ou encore *L'Élan* où sous cette appellation le français

---

<sup>1</sup> Les textes en question sont : "Les Invités", "Les Amis", "La Lune vengeresse", "Toutes les larmes", "La fin du monde".

<sup>2</sup> Dans les sections critiques de la revue, l'expression "poème en prose" revient en effet plusieurs fois pour indiquer les œuvres de Bertrand et de Baudelaire, les *Rythmes oubliés* de d'Aurevilly, les textes réunis par Joséphin Péladan dans *Le Livre du désir* sous le pseudonyme d'Anne I. Inska et encore *La Faute de l'Abbé Mouret* d'Émile Zola (voir "Memento", 5 mai 1885, p. 306 ; Joséphin Péladan, "Jules Barbey d'Aurevilly", 5 août 1885, p. 414 ; "L'enseignement de la littérature française", 15 mars 1882, p. 119). Bien évidemment, dans ce dernier cas, Waller utilise cette expression avec la même valeur que Mallarmé lui attribuait lorsqu'il présentait ainsi, comme nous l'avons vu, *Une Page d'amour* ; c'est-à-dire pour mettre en relief les qualités artistiques d'un écrivain qui, comme l'écrit Giraud en rapportant les mots d'un ami pas mieux défini, "Comme Chateaubriand, écrit en prose poétique parce qu'il est incapable d'écrire en vers" ("Zola Romantique", 15 janvier 1882, p. 52).

Rodolphe Darzens<sup>1</sup> et le belge Maurice Sivilie<sup>2</sup> introduisent des rédactions de sujet amoureux assimilables par leur structuration en paragraphes séparés par des blancs et par leurs nombreux retours de mots ou de phrases au filon du poème en prose formel<sup>3</sup>. Quant à la formule "poème", elle n'apparaît pas dans les revues mais c'est comme *Poèmes sans rimes* qu'O. G. Destrée réunit en volume les compositions publiées entre 1888 et 1893 à *La Jeune Belgique*.

En général, parmi les pièces de notre corpus, les attentes suscitées par ces index ne sont pas déçues ; il s'agit toujours de courtes proses qui empruntent à la poésie versifiée toute possible forme de retour pour atteindre cet effet d'unité dont l'importance a été discutée plus haut. Remarquons en plus que quoique introduites plus tard dans des recueils, celles-ci ne perdent pas de leur de autonomie et leur lecture n'est jamais subordonnée à celle des autres pièces

Parmi les contributions à *La Jeune Belgique* dénommées "poème en prose" nous reconnaissons toutefois aussi deux pièces qui ne rentreraient pas dans le cadre d'une vision canonique du genre car trop longues et carrément narratives, à savoir le "Triomphe de l'amour" et le "Triomphe de la Pauvreté" d'Olivier Georges Destrée (*JB*, oct. – nov. 1892). Le premier relate l'histoire d'un couple de lépreux rêvé par un jeune prince ; le deuxième raconte l'histoire d'une pauvre mendicante aveugle qui, grâce à ses prières, a obtenu de Dieu le don des visions célestes et a ainsi eu la possibilité de voir peu avant de

---

<sup>1</sup> Né à Moscou de parents français, Rodolphe Darzens fait ses études à Paris au Lycée Condorcet et publie entre 1885 et 1886 ses premiers recueils poétiques *La Nuit* et *Le Psautier de l'âme*. En 1886, il crée *La Pléiade* qu'il dirige pendant sept mois avant de rentrer en Russie. De nouveau en France, il est Secrétaire général du Théâtre Libre qu'Antoine vient de fonder ; il y fait jouer *L'Amante du Christ* (1889, un acte en vers) et une traduction des *Revenantes* (1890) d'Ibsen. Il fait paraître par la suite *Strophes artificielles* (1888), *Notes sur une ville. Nuits à Paris* (1889), *Le Théâtre Libre illustré* (1888-1889, 2 vol.), *Le roman d'un clown* (1889) et *Poèmes d'amour* (1889). Quant à ses poèmes en prose, recueillis dans le volume à peine mentionné *Strophes artificielles*, nous savons par son ami Éphraïm Mikhaël et par les rédacteurs de *L'Art Moderne* que ce genre n'occupe chez lui qu'une place secondaire (Éphraïm Mikhaël, "Les *Strophes artificielles* de Rodolphe Darzens", *Œuvres complètes : aux origines du symbolisme*, vol. 2, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001 et "*Strophes artificielles* par Rodolphe Darzens", *L'Art Moderne*, 2 septembre 1888, p. 285). Tout se passerait en effet comme si l'auteur transcrivait ses idées en prose parce qu'incapable momentanément de les développer en vers, forme répondant à un plus haut idéal ; en présentant les pièces de son volume, il a écrit dans sa préface : "C'est parce que [le poète] se sent sollicité vers un idéal spécial qu'il transcrit parfois ses idées lorsqu'elles ne répondent pas à sa conception particulière du poème rimé – telles qu'elles se sont développées en son esprit et sans presque y faire des corrections – en des proses rythmées que voici (Cité d'après Éphraïm Mikhaël, *op. cit.*, p. 267).

<sup>2</sup> Collaborateur de *L'Élan* et de *La Wallonie*, Maurice Sivilie est un esthète dont Mockel nous offre la description dans *Les Fumistes wallons* sous le pseudonyme de Pékin. Fondateur de *Caprice-Revue* (1888-1889), il est l'auteur d'un seul recueil *Contes pour l'aimée* (1888). Après son mariage, il s'installe à Bruxelles où il travaille pour une agence d'assurance. Veuf, il déménage à Paris où sous le nom de Pierre Amor, il devient chansonnier à Montmartre. Après un deuxième mariage, il meurt en 1931.

<sup>3</sup> Dans le périodique de Charles Henry de Tombeur, "Chapelets" (décembre 1884), "Hiémal" (janvier 1885) et "L'Absente" (mars 1885) du poète français Rodolphe Darzens ; dans l'ancêtre de *La Wallonie*, "L'Amour défunt" (janvier 1886) de Maurice Sivilie.

mourir son âme monter au ciel parmi les anges. Toujours est-il que l'auteur a sélectionné pour ses "triumphes" cette dénomination et qu'il l'a même indirectement confirmée plus tard en introduisant ses rédactions dans *Poèmes sans rimes*. S'il est vrai, comme nous l'avons dit plus haut, que parfois les indications données dans les titres des recueils ne sont pas très fiables car ils se réfèrent à une réunion composite de textes justifiée exclusivement par la nécessité de mettre ensemble une quantité d'œuvres suffisante à une édition, dans ce cas, il existe une coïncidence entre les deux indications données qui ne peut pas être sous-estimée. Il faudra donc s'occuper d'isoler plus tard les éléments qui rapprochent ces contes des autres "poèmes".

Un cas intéressant pour son ambiguïté est le "Poème en prose" que George Garnir<sup>1</sup> donne à *La Wallonie* en août 1886. Ici, le poète nous montre dans un décor idyllique un garçon faire sa déclaration d'amour à une jeune fille en exploitant tous les lieux communs traditionnels :

Je me sens pour t'aimer un cœur qui, pour toi, a gardé toute sa jeunesse, toutes ses illusions, qui n'a point tressailli au regard des autres femmes et qui pour toi seule a rêvé des rêves de gloire et chanté des hymnes d'amour. Pour te défendre, je me sens un bras de géant et des muscles de bronze. Je t'abriterai en mon cœur et quand tu seras blessée, je t'aimerai si fort que tes blessures se fermeront. (p. 74)

Cependant, précisément au moment où la demoiselle semble céder aux adulations de son prétendant, le cri "Mensonge" déchire la terre :

Brusquement un ricanement monta de la terre, grossit et se haussa jusqu'à eux. Et l'on entendit cette ironie grimacée par des lèvres blêmes : *Mensonge !* Alors il sembla que du ciel agrandi et lumineux tombait un mot surnaturel que faisait vibrer dans l'azur la voix d'or d'un archange et qui fit taire les sarcasmes d'en bas. Et dans les hauteurs s'éteignirent, lointaines, comme en un rêve, des voix qui chantaient un hosannah d'amour. (p. 75)

Il ne serait pas insensé alors de voir dans cette pièce une tentative de la part de l'écrivain de parodier le genre indiqué ; le poème en prose serait aussi faux que le sentiment représenté précisément parce qu'il n'est pas écrit en vers, une idée que nous avons déjà rencontrée chez Banville<sup>2</sup> et qui serait d'autant plus crédible chez Garnir que

---

<sup>1</sup> Né à Mons en 1868 et mort à Bruxelles en 1939, il est avocat puis, journaliste. Dans *La Wallonie*, sous le pseudonyme de Georges Girran, il a publié aussi des vers (voir Camille Hanlet, *Les écrivains Belges contemporains*, Liège, Dessain, 1946, p. 93).

<sup>2</sup> Cette idée du poème en prose en prose comme genre faux tarde en effet à mourir. En 1931, Henry Carton de Wiart, l'un des biographes d'O. G. Destrée, en se référant à ses poèmes en prose écrit : "On peut se demander si, en soi-même, ce genre n'est pas irrémédiablement faux [...] Il faut choisir entre la poésie et la

ses premières œuvres sont des poèmes en vers de facture parnassienne<sup>1</sup>. Une telle interprétation contraste toutefois avec une autre production de l'écrivain où déjà à partir du titre, "Ballade en prose", l'auteur montre sa volonté de rendre en prose un genre typiquement en vers ; ce texte où le sujet lyrique se remémore une promenade avec sa bien-aimée est constitué en effet de sept paragraphes divisés par des blancs qui s'ouvrent tous en reprenant la phrase finale du paragraphe précédent.

Passons donc à une analyse plus détaillée des compositions les plus intéressantes produites sous ces qualificatifs ; à savoir celles d'Hector Chainaye et d'Olivier G. Destrée.

### **3. 1.1a Hector Chainaye, *L'Âme des choses***

Les compositions qu'Hector Chainaye publie à *La Jeune Belgique* et à *La Wallonie* sous l'étiquette "poème en prose" sont, à quelques exceptions près, celles qu'il réunit en 1890 dans son recueil *L'Âme des choses* (Paris, Vanier). Chez lui, le "poème en prose" est tantôt le lieu de l'expression de sa souffrance, tantôt celui où rapporter ces moments d'exceptions qui, malgré leur brièveté, lui permettent d'entrer en communion avec le monde. Remarquons que ces mêmes textes ont été présentés par Célestin Demblon comme des "contes"<sup>2</sup> et qu'en effet les personnages typiques du conte merveilleux y reviennent à plusieurs reprises.

#### **"Mon âme est comme un énorme globe de cristal"**

Influencé par le symbolisme ambiant, l'écrivain conçoit la réalité externe comme l'outil à travers lequel le poète, et plus généralement l'artiste, doués de facultés supérieures aux autres, peuvent sinon saisir, du moins entrevoir, le principe transcendantal qui est en réalité déjà en eux, c'est-à-dire l'âme. Voilà alors que celle-ci se fait réceptacle d'impressions et sensations qui lui viennent du monde extérieur mais qui l'induisent à une contemplation toute intérieure ; dans "L'Âme de Cristal", parue dans *La Jeune Belgique* en janvier 1891, on lit :

Mon âme est comme un énorme globe de cristal.

---

prose, et le maître de Monsieur Jourdain me paraît bien avoir raison sur ce point" (*La Vocation d'Olivier-Georges Destrée*, Paris, Flammarion, 1931, p. 57).

<sup>1</sup> Certaines de ces pièces parues originellement à *La Wallonie* seront reprises aussi dans *Le Parnasse de La Jeune Belgique* : "La maison paternelle", "Ceux qu'on a pas aimées" (avril 1887), "Le Secret" et "Retro" (juin 1887).

<sup>2</sup> "L'Âme des choses. Étude sur Hector Chainaye", *La Wallonie*, septembre-octobre 1891, pp. 316-337.



Toutes les impressions s'y reflètent, rapides et étrangement déformées, laissant après elles de profonds embrasements aux feux irritants et contradictoires.

Les passions despotiques l'emplissent de leurs fanfares, les plus inexplicables sensations la font frémir de leur coup d'aile invisible. (p. 61)

De là, il s'ensuit selon certains lieux communs de la poétique symboliste, un total détachement de la vie sociale. Le poète se vouera exclusivement à la contemplation intérieure :

Aussi [...] j'appartiens tout à l'observation interne de mes rêves, je suis mort pour l'action, et je ne puis aimer la vie que pour les mirages qu'elle allume en mon âme. (*Ibidem*).

Les moments d'élévation sont de toute façon très rares et très brefs et chez le poète qui reste le plus souvent au seuil de l'Idéal auquel il voudrait s'unir se développe un pessimisme accablant ; ses visions sont des "révélation dangereuses et débilitantes d'un monde occulte et spécial" et elles le rendent "toujours inquiet, toujours troublé<sup>1</sup>". Aucun soutien ne peut pas d'ailleurs venir des hommes car ses lecteurs, effrayés par les mystères qu'il veut leur dévoiler, le tiennent constamment à l'écart. Dans les "poèmes", tout cela s'exprime à travers la transfiguration symbolique de petits moments de la vie quotidienne ou encore à travers la mise en scène de personnages issus tout droit de l'univers des contes et des légendes. Portons-nous alors sur deux de ses compositions en ce sens les plus éloquentes : "Les Invités" (*JB*, oct. 1885<sup>2</sup>) et "La vie et le rêve" (*JB*, janv. 1888).

### "Les Invités"

Dans cette composition le poète nous montre comment malgré ses facultés, il reste toujours au seuil de l'idéal à cause de sa matérialité. Seul dans un grand salon, pendant qu'au dehors il pleut et que de bizarres jeux de lumière s'épandent à l'intérieur, le sujet lyrique peut entendre les esprits des choses parler entre eux. La sacralité de l'instant se révèle par le recours au champ lexical de la liturgie : "le salon, plein de rêves soyeux [...] s'éclaire de dormantes clartés, comme un autel sous ses hauts vitraux", "les vases sont de si doux reposoirs, les calices de si doux nids". En respect de cette sacralité tout verse dans le silence, les mouvements sont réduits au minimum et, comme il est bien révélé par la répétition incantatoire des voix du verbe "oser", les choses ont peur de bouger pour ne pas altérer les conditions du moment : les chaises "n'osent appuyer [...] au parquet", "la

---

<sup>1</sup> Ces citations sont tirées elles-aussi de "L'Âme de Cristal".

<sup>2</sup> Parue aussi dans *La Basoche* le 12 octobre 1885 sous le titre "Heure Vague".

poussière [...] n'ose [...] boire la lumière", "les feuilles [...] n'os[ent] résister à la faiblesse du vent". À noter aussi l'idée d'immobilisme transmise par la pesanteur des meubles - les chaises sont lourdes et les fauteuils "plus lourds encore" – et par le tic-tac de l'horloge qui s'arrête. À mesure que la nuit tombe, un personnage d'ombre mystérieux entre dans la chambre et autour de lui se réunissent les choses qui l'écoutent parler<sup>1</sup> ; le poète ne peut pas cependant comprendre leur conversation car être de chair, il n'a pas été "convié" et même sa voix la plus douce serait trop matérielle pour se rapporter à celle des esprits :

Oh ! pourquoi suis-je homme ? Je ne puis soupçonner leur conversation, je suis trop brutal pour deviner leur âme d'infinie tendresse. Si je parlais ils s'enfuiraient, si même je leur disais de ma voix la plus caressante — "restez, je vous en supplie, restez"— ils partiraient, tant ma voix leur semblerait grossière. Et je le sens, ma présence les gêne. Et cependant, je ne bouge pas, je n'ose. (pp. 345-346)

### **"La vie et le rêve"**

Ici Chainaye traduit symboliquement à travers la mise en scène d'un duel la condition pénible du poète tiraillé entre sa tendance à la contemplation, matérialisée par le "blanc seigneur du Rêve", et le désir de vivre une vie épanouie parmi ses semblables,

---

<sup>1</sup> Ce personnage d'ombre qui rentre mystérieusement dans la chambre rappelle par moments cette présence sinistre qui dans *L'Intruse* de Maeterlinck, parue pour la première fois dans *La Wallonie* en janvier 1890, envahit et transforme en un lieu inquiétant une demeure auparavant sûre et familière ; dans tous les deux cas, il s'agit en effet d'entités évanescentes appartenant à une dimension supérieure dont les hommes en tant que tels perçoivent l'existence sans pour autant en saisir à plein la réalité. Les analogies entre les deux auteurs ne s'arrêtent toutefois pas là ; le cadre de notre thèse étant limité, nous n'en indiquons dans ce qui suit que les plus évidentes et nous en renvoyons à l'avenir l'étude plus détaillée.

Tout d'abord nous pouvons remarquer que tant Chainaye que Maeterlinck dans ses premières pièces recourent à la création d'une atmosphère d' "inquiétante étrangeté" qui rend effrayant des endroits qui devraient être sinon familiers, du moins connus et rassurants ; pensons pour le dramaturge à *L'Intruse*, à *Les Aveugles* (1891) et à *Intérieur* (1894) et pour Chainaye, parmi les autres, à "Les Invités", à "L'Âme des choses" ou à "La Mort de l'heure". Chez l'un comme chez l'autre, dans ces mêmes pièces, nous pouvons qui plus est observer un certain immobilisme et, en faisant une entorse aux classements génériques, nous pourrions même étendre à certaines œuvres de Chainaye la notion de "drame statique" réservée par la critique au premier théâtre maeterlinckien (voir "L'Intruse", Paul Gorceix (éd.), *La Belgique fin-de-siècle. Romans, nouvelles, théâtre*, Bruxelles, Complexe, 1997, p 686) : dans ces cas, l'attention des deux écrivains ne se pose pas tant en effet sur "la lutte déterminée d'un être contre un être, (sur) la lutte d'un désir contre un autre désir" ou encore sur "l'éternel combat de la passion et du devoir" mais plutôt sur ce que le dramaturge appelle le "tragique quotidien", c'est-à-dire les mystères de l'existence qui se révèlent à l'homme dans de particuliers moments d'élections ("Le Trésor des humbles", *La Belgique fin-de-siècle*, cit., p. 894).

Quant à ces moments d'élection auxquels Maeterlinck renvoie à plusieurs reprises dans *Le Trésor des humbles* (1896) nous remarquons aussi que chez l'un comme chez l'autre, ceux-ci coïncident souvent avec des instants de silence, un manque de bruit qui en particulier chez Maeterlinck devient - comme nous le montre bien Gérard Dessons - un véritable moyen de représenter et communiquer avec le transcendant (Maeterlinck, *Le théâtre du poème*, Paris, Teper, 2005, pp. 63-87).

Enfin, nous voyons que chez tous les deux, toutes ces thématiques se doublent d'une réflexion sur l'exotérisme, une thématique que Chainaye développera tout particulièrement dans la nouvelle publiée en 1885 dans *La Basoche*, "Le Triangle", et à laquelle Maeterlinck consacra l'essai de 1917, *L'Hôte inconnu*.

incarné par un "chevalier sombre", "tout vêtu de noir" mais paradoxalement et à propos "fils du soleil". Malgré tous leurs efforts aucun des deux ne parvient à tuer l'autre ; le chevalier de la Vie sachant qu'il ne pourra jamais être heureux tant que l'autre existe décide alors de se suicider mais en dépit du fleuret qui lui transperce le cœur il ne meurt pas et il réalise qu'il devra éternellement souffrir. La délivrance de sa "chimère", justement parce qu'il est poète, lui demeure interdite. Remarquons au passage comment à l'affrontement symbolique correspond une organisation en miroir de la scène :

Bientôt les fleurets scintillèrent.  
À la première passe, le chevalier traversa son antagoniste de part en part ;  
mais celui-ci se remit aussitôt en garde, prêt à continuer la lutte.  
"Il n'a donc pas de sang !" dirent les témoins du chevalier.  
À la seconde rencontre, le blanc seigneur transperça son adversaire ; mais  
celui-ci se dégagea subtilement.  
"Ce n'est donc pas un homme !" dirent les pages.  
Le duel dura toute la nuit. (p. 76)

### **Effets d'atemporalité : structures circulaires et imaginaire merveilleux**

En se proposant d'analyser ces textes à la lumière de la définition canonique de poème en prose, il est indéniable qu'en raison de leur autonomie et de leur brièveté, il sont tous aisément assimilables à la formulation donnée par Bernard. Il est toutefois évident que ces œuvres contiennent aussi une partie de narration et pour confirmer un tel classement, il faudra alors se demander si celle-ci travaille à la constitution d'un ensemble et d'un effet poétique et comprendre si ces "poèmes" répondent vraiment aux exigences d'unité et d'atemporalité.

Comme on a eu moyen de le voir dans le premier chapitre, les poètes en prose peuvent exploiter à ce propos divers éléments comme le recours à toute forme de répétition mais aussi, et plus généralement, à une organisation bien équilibrée des composants du texte. Chez Chainaye, un tel souci de construction est bien marquée et il se traduit généralement en une certaine tendance à la symétrie : dans l'extrait précédent, le moment de la bataille est présenté en une scène en miroir ; dans "Premier rêve" (*JB*, juin 1888), les éléments du paysage reviennent à la fin de la composition dans le même ordre avec lequel ils paraissaient au début<sup>1</sup> ; dans "Les rêves des eaux" (*JB*, mars-avr.

---

<sup>1</sup> Rapportons ici le passage initial et la partie finale ; nous soulignons :

"Le ciel ne s'était pas encore séparé de la création, et la terre semblait pénétrée d'une douce et molle clarté d'amour. Du fond des herbes baignées de tendresse s'allumaient les corolles des fleurs comme des regards qui s'entrouvrent. Les oiseaux chantaient sous les feuilles des chants qui ne devaient point cesser. [...] Des forêts profondes et hospitalières montaient les bruits de vie des animaux vivant en paix".

1888), une architecture bien plus complexe fait opposer et communiquer entre eux les eaux et les nuages, représentations symboliques des poètes condamnés à porter tout seuls le poids de leurs chimères dans l'indifférence de la société :

Les eaux rêvent.

Un long poisson glisse. Le soleil allume son dos écaillé d'éclairs éblouissants. Il glisse comme une lente volonté. Ses yeux verts explorent paisiblement les profondeurs du lac. Ses roses nageoires battent paresseusement. Il glisse comme une très lente volonté.

Les eaux rêvent. Et sous le poids du rêve qui les oppresse, elles s'étendent lasses d'être.

Un oiseau passe. De ses ailes mouillées il sème dans l'air des diamants de feu. Il coupe les rayons d'or et déjà disparaît.

Et sous le poids du rêve qui les oppresse, les eaux s'étendant lasses d'être, regardent au ciel les nuages indolents.

"Consolez-vous, leur disent les nuages répondant à leur muette prière, pas une âme ne peut connaître votre rêve et en partager les souffrances. Nous, nous visitons les mondes et ne sommes pas compris. Consolez-vous ; tous nous sommes condamnés à porter seuls le poids de nos rêves". (p. 112)

Le poème s'ouvre par une phrase minimale qui réapparaît par la suite dans le troisième paragraphe suivie par une autre proposition qui, avec quelques variations, revient aussi au cinquième paragraphe. Toutes les deux occurrences du refrain<sup>1</sup> sont, qui plus est, précédées par la description d'un animal en mouvement, le premier appartenant au domaine aquatique, le deuxième au domaine de l'air. Tous les deux domaines communiquent entre eux dans le dernier paragraphe. Notons aussi l'allitération du [l] qui crée un effet rythmique rappelant le mouvement des eaux.

Si ces éléments contribuent tant à la réalisation de l'effet d'unité qu'à celui d'atemporalité, quant à ce dernier, il faut toutefois reconnaître qu'un rôle de premier ordre est aussi joué par la nature des personnages mis en scène ; la plupart d'entre eux appartiennent à l'univers des mythes et des légendes et par conséquent les coordonnées spatio-temporelles auxquelles nous sommes habitués dans la vie quotidienne s'effacent. Nous avons déjà cité le duel entre les deux chevaliers ; rappelons, parmi les autres pièces, "Le Premier Rêve", réécriture du mythe de la Genèse où un nouvel Adam introduit par son premier rêve le mal sur la terre :

---

"Un grand frisson de peur secoua le monde. Le ciel se retira de la terre qui se durcit et devint noire. Les fleurs se fanèrent. Le chant des oiseaux n'eut plus qu'un temps. Et les animaux se fuirent" (p. 192).

<sup>1</sup> À proprement parler il ne s'agirait pas de refrain car celui-ci supposerait, outre le retour régulier de la même structure, la séparation de chaque occurrence du reste du texte. Dans ce qui suit, nous nous tiendrons toujours à une acception du terme plus large qui mieux s'adapte aux cas que nous examinerons. Voir sur le sujet : Brigitte Buffard-Morret, *La chanson poétique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle* [Édition Kindle], Presses Universitaires de Rennes, 2006, position 608.

"Tout s'aimait. Lui seul apportait la haine". Soudain, son rêve changeant, il vit sous un ciel sombre où claquait un vol de vautours, des hommes marcher les uns contre les autres les armes à la main. "Seigneur, murmura-t-il effrayé, rappelez-moi, je viens détruire votre œuvre". (cit., p. 192)

En conclusion, remarquons brièvement aussi un autre trait ; comme il est bien mis en évidence par ce dernier exemple, ces petits contes sont aussi des rêves et par là, leur dés-ancrage spatio-temporel est en quelque sorte doublé.

---

Ayant déjà traité plus haut du rapport entre suggestion et poéticité chez les symbolistes, dans ce qui précède, nous n'avons pas trop insisté sur l'importance d'un tel aspect chez Chainaye ; l'ambiance de mystère propre à ces compositions contribue toutefois elle-aussi à leur réception comme poèmes et ce sera précisément sur cet aspect que nous nous arrêterons plus particulièrement lors de l'analyse, dans la deuxième partie de ce chapitre, de "L'Âme des choses". Pièce liminaire du recueil éponyme de l'auteur introduite dans *La Jeune Belgique* sans étiquette générique, malgré sa longueur, cette pièce se rapproche de fait carrément du poème en prose.

### **3.1.1b Olivier Georges Destrée, *Poèmes sans rimes***

À côté de ces deux "Triumphes" rencontrés plus haut, dans le recueil *Poèmes sans rimes* Destrée réunit la plupart de ses autres contributions à *La Jeune Belgique*. Ici, ces textes avaient paru soit sans aucune étiquette générique, soit dans la série "Dans le rêve", soit sous la dénomination "proses". Dans ce volume, nous pouvons distinguer deux groupes de pièces ; d'un côté des impressions de paysages, des transpositions d'art, des souvenirs d'enfance ; de l'autre, des visions dont la longueur et la composante narrative nous empêcheraient de les classer comme "poèmes en prose". Dans ce qui suit nous nous arrêterons surtout sur les premières en cherchant d'élucider les stratégies à travers lesquelles elles se font "poèmes". De ce point de vue, le discours ne serait pas de toute façon trop dissemblable de celui qu'on a conduit à propos de l'auteur de *L'Âme des choses* ; il s'agit en effet des textes très courts, autonomes, qui font intervenir à un niveau global du texte différentes formes de retour et qui parviennent à susciter un certain effet d'atemporalité. Pour cette raison, nous nous porterons seulement sur les aspects les plus remarquables et, en particulier, nous nous concentrerons sur "La Princesse Endormie" (*JB*, mars-avr. 1888) et "Le Prince qui sommeille" (*JB*, juin 1889), deux variations sur les

motifs de la *Belle au bois dormant* que, comme nous le verrons plus tard, Destrée emprunte au peintre préraphaélite Edward Burne-Jones.

### **L'atemporalité de la *Belle au bois dormant***

Dans le cadre de notre recherche, l'intérêt des deux pièces mentionnées réside surtout dans les modalités à travers lesquelles le poète parvient à évacuer le temps chronologique ; en particulier, dans "La Princesse Endormie", hypotypose du château de l'héroïne du conte, cette atemporalité corrélative à la notion de poème ne se construit pas tout simplement à travers quelques formes de retour mais elle est déjà contenue dans le sujet choisi. Dans le domaine de la belle, à l'exception des deux dragons verts qui veillent sur elle, tout dort sous l'effet du "rythme lent de la musique charmeresse" : "Tout a commencé et tout a fini par recommencer ensuite" (cit., p. 107) précise le poète relativement à la suite des jours qui se succèdent identiques les uns après les autres.

La répétition de la même question à la fin du deuxième et du quatrième paragraphe - "De quoi songe-t-Elle, de qui pense-t-Elle, la tête pale, et qu'ont-ils vu ces yeux voilés depuis des siècles fermés ? " (*Ibidem*) - ne fait donc qu'accentuer un effet déjà atteint par d'autres moyens. Au château, rien ne changera jamais et cela malgré l'interrogatif qui clôt le texte à l'occasion de la dernière occurrence du refrain : "Viendra-t-il le chevalier, le duc, le prince, le preux guerrier qui, de son premier baiser, doit réveiller la Fiancée ? " (*Ibidem*). Comme le sait bien le lecteur du recueil où "Le Prince qui sommeille" précède immédiatement ce texte-ci, aucun héros ne viendra de fait réveiller la demoiselle enchantée car le prince chargé de cette entreprise est lui-aussi endormi<sup>1</sup>. Destrée nous le montre pendant qu'il rêve dans son somptueux palais d'aventures extraordinaires :

Au milieu de la chambre silencieuse, tendue de soies bleues passées où, sur l'élancement svelte de leurs tiges, rêvent de larges fleurs en broderie, longuement étendu en le grand lit à colonnades repose doucement le jeune prince Hamar. Gardiens du sommeil, deux grands chiens noirs au poil ras veillent au pied du lit, les pattes allongées, en des attitudes de Sphinx. [...] Il rêve de gloire — des éclairs bleus des épées meurtrières, du scintillement des lances aigues et des cuirasses bossuées et de meurtre et de pillage, des incendies rougeâtres en les nuits noires et du sang menaçant coulant des larges blessures. — Armé en guerre, pareil au chevalier saint Georges, tueur de monstres, il entrera en tête de ses troupes dans les villes conquises. Les enfants roses et les jeunes filles sèmeront des fleurs sur son passage et des théories de vieux prêtres viendront aux portes en robe blanche, chantant ses louanges,

---

<sup>1</sup> Il ne faut pas pour autant penser que Destrée imprime au recueil un parcours de lecture ; ce volume n'est qu'une anthologie de ses pièces les meilleures. L'autonomie de chaque texte y est toujours gardée.

implorant pour tous son pardon et se mettant sous l'égide de son courage. (cit., pp. 189, 190-191)

Encore une fois ces exploits ne se produisent cependant que dans son rêve et nous sommes donc transportés à nouveau en dehors du temps chronologique. Remarquons que c'est de rêves qu'il s'agit aussi dans les pièces les plus longues ; tout ce qui se produit dans les deux "Triumphes", dans "L'Église de Lordship Lane" (*JB*, oct. 1893) et "Vision Florentine" (*JB*, déc. 1893) que nous rencontrerons par la suite n'appartient pas à la dimension réelle.

### Des enjeux sonores et rythmiques

Si les aspects qu'on vient de voir sont plutôt communs chez les auteurs de notre corpus, ce qui démarque les pièces de Destrée le recours continu à des jeux sonores ; en particulier, l'écrivain parvient, grâce à la répétition en attaque de syllabe des mêmes phonèmes consonantiques – ce que Meschonnic et Dessons appellent "accentuation prosodique"<sup>1</sup> – à donner à ses œuvres un effet rythmique très serré, ce à quoi dans le passage suivant tiré de "La Princesse Endormie" contribue aussi le renforcement de l' "accentuation syntaxique", à savoir l'accentuation de fin de groupe, par l'assonance en [e]<sup>2</sup> :

Sur un lit blanc Elle est couchée, d'une longue robe blanche entourée, les  
bras en croix recourbées, sur la poitrine qu'abaisse et soulève tour à tour son

<sup>1</sup> En suivant Dessons et Meschonnic (*Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1908, pp. 129-144), l'accentuation prosodique ne concerne que les phonèmes consonantiques en début de syllabe qui, par leurs répétitions, rendent accentuées les syllabes auxquelles ils appartiennent. Dans le passage qui suit, nous ne soulignons donc que les phonèmes intéressés par ce phénomène alors que nous laissons de côté toutes leurs autres éventuelles occurrences (rappelons à ce propos que les consonnes finales en fonction de liaison comme [s] dans "abaisse et" n'ont aucune valeur accentuant car leur articulation est affaiblie à cause de leur position). Remarquons en plus que parfois, même si nous les avons soulignés, la nature accentuant de certains phonèmes récurrents est litigieuse car ils sont trop détachés les uns des autres. Les deux auteurs déjà cités notent en effet qu'afin qu'un phonème soit considéré comme accentuant, il faut que ses occurrences ne soient pas à une trop grande distance les unes des autres ; le numéro de sons dans une langue étant restreint, la répétition est de fait commune dans la langue et ne correspond pas toujours à une volonté rythmique du poète. La distance nécessaire à l'accentuation n'étant pas définie, pour cerner cette dernière, il ne nous reste donc qu'à analyser le contexte dans lequel les répétitions se produisent ; dans notre cas, nous pourrions par exemple tenir comme accentuant les deux [s] au début de la préposition "sur" revenant deux fois dans la première partie car en tous les deux cas, ils se trouvent non seulement en début de syllabe mais aussi en début de groupe syntaxique alors que nous devons nous rendre à l'indécidabilité quant au [p] de "poitrine", trop loin de celui de "pense", et encore quant au [t] d' "entouré", lui-aussi trop loin de celui de "poitrine"

<sup>2</sup> Bien que la division d'un texte en groupes syntaxiques puisse toujours relever d'une certaine subjectivité, la coïncidence dans l'extrait qui suit entre assonance et accent de fin de groupe est indéniable car elle intervient presque toujours avant les pauses dictées par les virgules. Pour éviter toute équivoque, précisons que l'accentuation syntaxique ne dépend pas de l'assonance mais précisément de la position de ces mots en fin de groupe - l'assonance ne sert qu'à en renforcer la perception – et que de subdivisions syntaxiques ultérieures sont bien possibles (Voir *Ibidem*).

souffle léger. De quoi songe-t-Elle, de qui pense-t-Elle, la tête pâle, et qu'ont-ils vu ces yeux voilés depuis des siècles fermés ? (cit., p. 107)

Ailleurs l'écrivain ne renonce pas non plus à rapprocher des mots en rime ; dans "Le Prince qui sommeille" les cheveux de la princesse sont par exemple "épandus et perdus en les laiteuses blancheurs de sa robe", sur son corps s'inclinent "de bleus iris et amaryllis" et sur son front s'ouvre "la fleur mystérieuse de la Vierge – comme une étoile tombée dans un calice de neige<sup>1</sup>".

Également fréquentes sont les reprises de structures syntaxiques semblables ; observons comment dans le passage suivant, tiré précisément de ce "Triomphe de l'amour" sur lequel il faudra revenir plus tard, à chaque occurrence les syntagmes introduits par les prépositions "aux" et "avec" sont variés ou augmentés d'un seul élément :

**Au gré des vagues, au bruit des vagues** flottaient les rêves du jeune roi.  
**Avec les oiseaux**, rasant au ciel les vagues de la mer, **avec les blancs oiseaux** s'envolaient ses pensées vers des terres et des îles heureuses et inconnues, vers les clairs pays de son rêve, embellis par la dame de ses espoirs. (cit., p. 378)

Parfois la réitération de groupes syntaxiques se composant d'un égal nombre de syllabes peut même créer le sentiment d'une mesure métrique<sup>2</sup> ; dans la même pièce, notons la succession des groupes de huit syllabes :

Des soupirs passaient dans le vent, // des plaines s'échappaient des  
vagues // et sur son cœur et sur la mer // planait le poids des noirs nuages. (cit., p. 379)

Pour éviter tout malentendu, précisons que ces derniers exemples ne justifieraient pas théoriquement une lecture du "Triomphe de l'amour" comme un poème ; s'ils contribuent à l'acheminer sur le champ de la poésie, il reste de fait indéniable que sa longueur ruine l'effet d'unité. L'action de ces passages a un effet exclusivement local et il en est de même des refrains et des bouclages par répétition que l'écrivain fait intervenir dans "Le Triomphe de la pauvreté" ; la formule "gloire à Dieu" ne domine que les paragraphes consacrées aux louanges chantées à Dieu par les anges ; l'image du portail reprise

---

<sup>1</sup> En tenant compte de la totalité de l'œuvre de Destrée, les exemples possibles seraient bien plus nombreux. Limitons-nous ici à ces derniers et remarquons aussi que quand les rimes ne succèdent pas immédiatement, Destrée le place pour mieux les mettre en évidence à la fin de groupes syntaxiques successifs, c'est le cas ici de "Vierge" et "neige".

<sup>2</sup> Voir à ce propos, Gérard Dessons, *Le Poème*, Paris, Colin, 2011, p. 123.



identiquement au début et à la fin de la première partie de l'œuvre, relative à la description de l'aveugle, ne revient plus par la suite.

---

Avant de continuer, signalons que des différences remarquables n'existent pas entre les autres poèmes plus courts du recueil et les trois textes présentés à *La Jeune Belgique* comme "proses". "Paysage nocturne", "Carillons" et "Plaintes d'automne" (*JB*, mai 1891) sont de fait des impressions de paysage très brèves dont l'unité d'effet est garantie par une certaine unité d'image ; la description de la vue n'y est pas subordonnée à la nécessité de situer une action mais elle coïncide avec les émotions du sujet lyrique. En plus, sans vouloir confondre le poème en prose avec la prose poétique, notons que dans ces cas aussi, l'effort de l'écrivain de transposer dans la prose certains aspects de la poésie versifiée est bien évident ; dans le passage suivant de la première de ces trois compositions, la recherche en ce sens ayant été poussée un peu trop loin, le retour de phonèmes identiques peut même résulter déplaisant à l'oreille :

De grands nuages blancs, comme de géants flocons de neige vierge,  
montent lentement dans le ciel et d'une grande couverture d'ouate recouvrent  
l'azur nocturne. En ce duvet velouté de cygne des gouffres béants et bleus ;  
bordés du velours neigeux des nuages des abîmes éperdus, au fond desquels,  
comme en un écrin gigantesque, scintillent des diamants changeants, et les  
lueurs tremblantes, indécises, d'émeraude, de rubis et de saphir des étoiles  
miraculeuses. (p. 207)

Quant à la variation d'étiquette, aucune contradiction ne peut être de toute façon relevée car tout en étant des poèmes, ces rédactions restent également des proses ; bref, "poèmes sans rimes" équivaldrait à poèmes sans vers. Il faudra voir pour quelles raisons les récits du volume seraient eux-aussi des poèmes.

### 3.1.2 Vers

À une époque où le débat concernant les frontières entre prose et poésie est effervescent mais où la poésie versifiée est encore considérée comme la forme littéraire la plus prestigieuse, le choix de l'étiquette "vers" pour des textes qui ne le sont pas permet à l'auteur de suggérer un transfert sur ses propres compositions de toutes les vertus qu'on associe généralement aux œuvres les plus illustres de la littérature. Il n'en reste pas moins qu'au-delà de cette interprétation connotative du terme, on sera quand même tenté de rechercher dans le texte des vers ou, du moins, d'éventuels mètres cachés. Comme nous

allons le voir, différemment de ce qui se produit chez O. G. Destrée, une telle attente sera toutefois, du moins partiellement, trahie.

### 3.1.2a Maurice des Ombiaux, *Vers de l'espoir*

Dans notre corpus, les rédactions introduites sous cette étiquette appartiennent toutes à Maurice des Ombiaux, auteur qu'on pouvait rapprocher à l'époque de la mouvance décadente et qui a fait ses premiers pas précisément dans nos deux revues ; en particulier, dès 1885 il donne à *La Jeune Belgique* les pièces qu'il réunira en 1891 dans *Vers de l'espoir* (Bruxelles, Lacomblez)<sup>1</sup>.

Différemment des volumes cités précédemment, celui-ci n'est pas une simple anthologie des pièces meilleures de l'auteur mais se développe selon un parcours assez clair<sup>2</sup> ; dans la première partie, de courtes proses expriment les angoisses de l'homme sans Dieu ; dans la deuxième, des tableaux représentant les principales villes flamandes inspirent une nouvelle spiritualité et un rapprochement de la foi ; dans la troisième, un long récit met en scène un jeune prince qui fuit les perversions de la chair et parvient à la conversion.

Ceci dit, il serait donc légitime de se demander si cet index que nous pensons être rhématique n'était pas en réalité thématique ; ce "vers" pourrait bien être en fait un adverbe indiquant la destination finale du parcours à peine illustré. En acceptant une telle lecture, "de" ne servirait plus toutefois de préposition mais de partitif et il faudrait alors supposer une dépréciation de l'optimisme final du prince ; ce qui détonnerait avec les derniers paragraphes du livre :

Il se réveilla et partit avec l'espérance de ce monastère de songe, mérité  
par la souffrance où il avait aperçu, dans le resplendissement des lumières, la  
Toute-puissance divine, en sa gloire d'or, au haut des cieux. (cit., p. 56)

Remarquons de toute façon qu'une lecture de cet index pareille à celle que nous proposons semble aussi être partagée par les écrivains contemporains de *L'Art moderne* qui en rendant compte de la publication de des Ombiaux reprennent le même terme de

---

<sup>1</sup> Les seules pièces qui n'ont pas paru à *La Jeune Belgique* sont "Ennui", "Fin d'amour", "Pèlerinage", "Vieille Ville", "Les Églises", "Les Horloges", "L'Eau d'amour", "La Foire" et "Le Procès du saint Sang à Bruges".

<sup>2</sup> Dans *La Jeune Belgique*, ces pièces sont de fait présentées dès le début comme faisant partie d'un recueil. Seule exception à cette habitude est représentée par la publication du récit "Triomphe du Verbe", soit la première partie du volume éditée dans la revue (janvier 1890).

son titre : "une prose très savamment rythmée" appartenant à "quelque treizième espèce de vers"<sup>1</sup>.

Quoi qu'il en soit, la recherche de vers ou de structures syntaxiques réitérées donnant origine à des structures semblables à celles qu'on a observées dans *Poèmes sans rimes* ne donne pas de résultats satisfaisants ; à ce propos, dans le recueil ne figurent de fait que deux pièces intéressantes : "L'ennui", où le poète dit son désarroi dans une société utilitariste qui ne fait plus de place à l'idéal, et "L'eau d'amour", évocation du Minnewater brugeois. En laissant de côté le premier, somme toute assez traditionnel (trois strophes suivies d'un paragraphe de prose), arrêtons nous brièvement sur le deuxième. Dans celui-ci, l'écrivain propose un passage assez particulier : les répétitions, les assonances et les allitérations qui rappellent la poésie versifiée s'y joignent à une disposition typographique qui n'est plus celle de la prose ; les retours à la ligne ne coïncident plus avec les unités syntaxiques et les blancs sur la droite augmentent<sup>2</sup> :

Du silence, et la crainte du silence. Il y a trois saules dont les ramures,  
vers l'étang, tombent comme des chevelures,  
Des chevelures<sup>3</sup> comme de longs voiles noirs de veuve,  
Des chevelures alourdies d'implacables pensées et d'inouïes, de hurlantes  
détresses,  
Des chevelures que les têtes ne peuvent plus supporter,  
Des têtes qui sont lasses et qui s'affaissent.  
Alors que tout croit, tout verdit, rit et chante la fanfare du printemps, ils  
s'allongent aussi, plus désolés et plus ils poussent, plus leur attitude est  
irrémissiblement douloureuse.  
On dirait des mères pleurant leurs enfants noyés.  
On dirait que ce sont elles qui ont pleuré toute cette eau lugubre et que ce  
sont leurs larmes qui tombent là-bas en une cascade dont le bruit inquiète,  
inquiète comme s'il venait d'un autre monde<sup>4</sup>.

Une organisation pareille mais plus conforme à la tradition quant aux alinéas, avait d'ailleurs déjà été tentée par l'auteur dans "La Nuit tragique" (W, 15 août 1887), une vision de femme idéale où se glissent des souvenirs des planches redonniennes<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> "Vers de l'espoir", 15 novembre 1891, p. 367. – À *La Jeune Belgique* Giraud les présente par contre comme des poèmes en prose ("Chronique littéraire : *Vers de l'espoir*", décembre 1891, pp. 442-443).

<sup>2</sup> Sur les blancs, voir : I.P. Szilágyi. "Significatif silence" : le blanc typographique en écriture poétique", *Écritures du silence*, n. 5, 2009, pp. 105-118

<sup>3</sup> Des Ombiaux se rappelle probablement d' "Un hémisphère dans une chevelure" de Baudelaire, poème en prose entièrement dominé par les retours des termes "cheveux" et "chevelures". Dans tous les deux cas, les cheveux sont noirs et lourds ; lisons chez le poète du *Spleen de Paris* : "Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs" (Cit., p. 108).

<sup>4</sup> *Vers de l'espoir*, cit., pp. 71-72.

Tes yeux longs voilés, tes beaux yeux s'attristent.  
Tes yeux si noirs, qu'ils paraissent noirs comme l'aile d'un corbeau.  
Tes yeux si noirs, aux reflets de métal.  
Tes yeux charmeurs de félin ou de reptiles.  
Tes yeux si doux, et si pleins de caresses.  
Tes yeux de velours.  
Ô pardonne, douce, combien douce (p. 267)

Suzanne Bernard avait vu dans cette pièce un premier essai de la part de des Ombiaux dans le domaine du vers libre<sup>2</sup> et c'est précisément vers le vers libre qu'il se tournera dans l'une de ses œuvres successives : *La Ronde du Trouvère*<sup>3</sup> (Gand, Siffler, 1893).

### **Des récits fantastiques et merveilleux : "Possession" et "Le Triomphe du verbe"**

En nous réservant de revenir plus loin sur quelques-unes des autres pièces de la première partie du recueil qui exploitent largement ces structures formelles du retour déjà isolées chez Chainaye et Destrée, il nous importe ici de signaler aussi parmi ces "vers" la présence de quelques œuvres qui relèvent du conte.

Inclus dans la première partie du volume, le récit fantastique "Possession" (*JB*, sept. 1891) se développe selon une structure vaguement circulaire. Au début, le narrateur campe la scène : on est dans sa chambre à coucher, c'est la nuit et il dort avec sa femme ; l'attention du lecteur est dirigée vers les rideaux "soigneusement baissés" et vers une "veilleuse dont la flamme semble répandre de la nuit en sa persistante fixité". Bientôt un cri vient interrompre le silence : sa femme a senti une présence mystérieuse s'approcher d'eux pendant le sommeil : "je sens encore un frôlement velouté d'ailes mauvaises". Le narrateur la tranquillise, ils s'embrassent et s'endorment. Le même événement se répète trois fois avec peu de variations ; à partir de la deuxième fois l'homme est lui-aussi à même de reconnaître cette présence et les baisers se font moins chaleureux. L'image

---

<sup>1</sup> Voir Evaghélia Stead, "Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles", *Textyles* [En ligne], n. 17-18, 2000. URL : [//journals.openedition.org/textyles/1321](http://journals.openedition.org/textyles/1321) ; DOI : 10.4000/textyles.1321 ; dernière consultation: 20/05/2018.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 476.

<sup>3</sup> Plusieurs pièces de ce recueil avait déjà été publiées pendant les deux années précédentes à *La Jeune Belgique*.

finale correspond à celle du début, sauf que maintenant la femme demande que les rideaux soient ouverts et la veilleuse éteinte<sup>1</sup>.

L'autre texte qui dans le recueil relève expressément du conte est "Le Triomphe du Verbe" pourtant décrit dans les sections critiques de *La Jeune Belgique* comme poème en prose<sup>2</sup>. L'histoire racontée est celle d'un jeune prince qui fuit son château, où ses ministres et lui se donnaient à une vie de débauche et de luxure, pour se retirer dans la forêt et s'acheminer sur la voie de la rédemption. Il s'adonne donc à des œuvres de charité et il proclame la Toute-Puissance divine ; en particulier, raison pour laquelle il sera condamné au même martyre de Saint Sébastien, il soutient que lors du Jugement Dernier les détenteurs du pouvoir séculier perdront leurs prérogatives. Les parties finales sont de toute façon victorieuses et nous montrent l'âme du prince conduite aux cieux par des anges ; la sérénité atteinte est la même réservée par la foi au poète des deux sections précédentes :

[...] les flèches se transforment. Maintenant, ce sont des anges [...] Ce sont des anges aux ailes irisées, aux robes d'azur diamantées d'étoiles qui s'envolent vers le martyr et emportent son âme radieuse dans les Infinis, à la messe de son rêve. (cit., p. 129)

Bien évidemment, dans ce conte, des Ombiaux ne se situe plus sur le terrain du fantastique mais il revient à un merveilleux dont la logique ne prétend nullement se rapprocher de celle de notre monde. Le réel du prince et ses rêves se confondent, on passe d'un lieu à l'autre sans parcourir l'espace entre les deux et on assiste également à de nombreuses transformations mythiques ; les ramures de la forêt deviennent par exemple à un moment donné des femmes tentatrices<sup>3</sup>. L'apparition des anges elle-même appartient d'ailleurs au merveilleux. Malgré un tel dés-ancrage, il reste difficile de parler pour ce conte de poème car toute possibilité de totalité d'effet est ruiné par sa longueur. Le texte s'étend dans l'édition en volume sur une vingtaine de pages et il est en plus plutôt articulé. Il est divisé en trois parties et chacune d'elles est subdivisée à son tour en d'autres sections. Certaines de celles-ci sont caractérisées par des refrains qui leur confèrent une certaine unité mais cette dernière est toujours relative à la fraction concernée dont la lecture est, par surcroît, toujours subordonnée à celle des autres.

---

<sup>1</sup> L'attente angoissante et la peur de la mort qui caractérisent ce texte rappellent de près *L'intruse* de Maeterlinck publiée en janvier 1890 dans *La Wallonie*.

<sup>2</sup> "Memento", nov. 1889, p. 376.

<sup>3</sup> À la lecture, on reconnaîtra de nombreuses références à *La Tentation de Saint Antoine* (1874) de Flaubert.

## **Descriptions et atemporalité : "Les horloges" et "La procession du Saint Sang à Bruges"**

Dans la deuxième partie du volume, tout en étant wallon, des Ombiaux puise dans cet imaginaire flamand autour duquel les écrivains belges avaient construit un ethnotype leur permettant de se démarquer des français avec qui ils partageaient la langue littéraire et il évoque les villes de Bruges, d'Anvers ou de Damme dont l'atmosphère suggestive le conduit à un renouvellement de la spiritualité et à un rapprochement de la foi<sup>1</sup>. Dans ce qui suit nous nous arrêterons sur deux pièces à dominante descriptive dont l'intérêt n'est pas tant lié à cet aspect car, comme nous le verrons c'est en rapport à son rôle dans les œuvres narratives que l'accueil du descriptif en poésie se fait problématique, mais plutôt à une manière particulière jusqu'ici pas encore rencontrée d'atteindre l'atemporalité.

Dans "Les Horloges", deux paragraphes qui pourraient bien tenir en une seule page, l'écrivain s'arrête sur les horloges des tours gothiques du pays ; l'absence de verbes conjugués aux modes personnels contribue déjà à créer dans le premier paragraphe un certain effet de suspension temporelle :

Aux tours gothiques dormant leur séculaire sommeil de gloire, attachées par d'imperceptibles fils, comme des grandes toiles d'araignées impossiblement accrochées à l'espace, si frêles sur les immenses auvents pleins d'ombre des quatre côtés, les cadrans d'or de l'horloge. (*Vers de l'espoir*, cit., p. 68)

Par la suite, tout en nous montrant les aiguilles qui tournent, le poète parvient à bouleverser la suite chronologique du temps en insistant sur l'ancienneté de la construction qui rappelle des époques désormais révolues :

La ballade du carillon qui sautille autour d'elles et s'envole en chants et rires de petites voix chevrotantes, fait oublier que le temps s'enfuit en vertigineux tourbillons. Il ne marque pas les chutes de l'être vers le néant, et les heures d'or remontent dans le passé à d'inaccessibles hauteurs avec les saints de pierre en prières près des grandes ogives sculptées, parmi l'enchevêtrement des arcades qui mettent un effroi de silence et de solitude autour des églises recueillies. (*Ibidem*, p. 69)

Ayant évacué la chronologie réelle, une telle pièce assez courte rentre aisément dans le cadre du poème en prose ; elle correspond de fait assez bien à l'idée du bloc atemporel associée traditionnellement au poème et cela sans compter que ne se pliant pas aux exigences d'une narration, elle est assurément gratuite ; il n'en est pas différemment,

---

<sup>1</sup> Nous y reviendrons.

malgré sa longueur, dans la pièce suivante où le lecteur est invité à admirer "La procession du Saint Sang à Bruges".

Ici, en suivant le cortège, l'écrivain décrit les divers endroits et monuments de la ville mais il laisse également émerger en relation à ces derniers des souvenirs du passé historique du pays : "lorsque évoquant toute l'histoire de la terre natale, et ses révoltes, et ses tueries et sa gloire de fer, *le noir lion des Klauwaerts sur son champ d'or paraît*" (*Ibidem*, p. 82). Au moment où le prêtre soulève enfin le reliquaire du Saint Sang, le référentiel laisse définitivement la place au symbolique : "Mais au-dessus de tout, dominant et résumant tout, était le signe, abstraction des gloires, des splendeurs et de toutes choses accomplies" (*Ibidem*, pp. 85-86). Bien évidemment, une telle organisation concourt à soustraire la représentation de l'événement à la fuite du temps et cela est encore plus souligné par l'emploi exclusif du présent de l'indicatif pour introduire le changement de direction de la théorie de religieux et de fidèles ; l'emploi de l'adverbe "toujours" semble même dilater le présent pour le rendre éternel, une idée convoyée aussi par la circularité de l'itinéraire : "elle va [...], Elle passe [...] Elle passe [...] Et toujours un lent défilé de bannières [...] La procession s'en va [...] Le tour accompli, la voici revenir [...] Maintenant, c'est dans le vieux Bruges" (*Ibidem*, pp. 78-86).

---

Introduits comme "vers" par leur auteur et reçus comme "poème en prose" par leurs contemporains, ces rédactions nous ont permis de confirmer encore une fois qu'un certain degré de poéticité était accordé aussi aux contes et de mettre également en évidence, grâce à l'analyse des descriptions des "Villes de rêve", un autre moyen par lequel l'écrivain pouvait atteindre une impression d'atemporalité. Au cours de la discussion, nous avons aussi noté qu'un voisinage entre prose et vers au sein d'une même œuvre est possible. Dans la partie conclusive de cette thèse, une telle caractéristique, que nous rencontrerons aussi chez Jules Destrée, nous aidera à mieux comprendre la fonction attribuée au poème en prose par les écrivains contemporains.

### **3.1.3 "Chansons" et "ballades"**

Les dénominations qui donnent le titre aux compositions que nous nous proposons d'étudier dans ce paragraphe nous rapprochent des origines mêmes du poème en prose moderne car, comme on l'a vu dans le premier chapitre, c'est précisément dans les traductions et pseudo-traductions en prose de chansons et de ballades étrangères que ce dernier a commencé à se développer au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; ce qui est bien évidemment

à relier au succès dont ces formes profitaient à l'époque dans le domaine de la poésie versifiée. En effet, comme il est bien mis en évidence par Brigitte Buffard-Moret à laquelle nous renvoyons pour tous ces détails que faute d'espace nous ne pouvons pas rapporter, depuis les *Odes et Ballades* (1826) de Hugo jusqu'aux *Quinze Chansons* (1896-1900) de Maeterlinck<sup>1</sup>, ces genres n'ont pas cessé d'inspirer toute une série de poètes comme Gautier, Banville, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire et Laforgue<sup>2</sup>.

La chanson et la ballade auxquelles ceux-ci se réfèrent ne correspondent pas toutefois à un modèle unique et stable car les sources dont ils reprennent et recombinent entre eux les caractéristiques sans trop se soucier de leurs différentes origines sont aussi multiples et variées que toutes les traditions que - soient-elles populaires, destinées au chant ou plus exclusivement littéraires - ont pu être décrites par ces deux termes ou d'autres affines<sup>3</sup> au fil des siècles : la ballade médiévale française s'entrecroise avec la ballade anglo-saxonne<sup>4</sup> et les différentes formules des chansons folkloristes s'entrelacent avec les productions des troubadours<sup>5</sup>, des écrivains comme Marot et Ronsard<sup>6</sup> ou encore des littérateurs espagnols, anglais et allemands.

---

<sup>1</sup> Ce recueil paraît pour la première fois en 1896 sous le titre *Douze Chansons* ; elles deviennent *Quinze* en 1900.

<sup>2</sup> Voir à ce propos la deuxième partie de l'œuvre de Brigitte Buffard-Moret, cit. – Signalons que les pièces qui s'inscrivent dans ce filon sont nombreuses aussi parmi les collaborateurs belges de nos deux revues ; à *La Jeune Belgique* s'y essayent tous les écrivains principaux - Gilkin, Giraud, Gille, Severin, Le Roy, des Ombiaux - alors qu'à *La Wallonie* se démarquent Maeterlinck, qui y fait paraître deux des ballades à peine citées (dernier fascicule, 1892, pp. 301-302), et Verhaeren qui y publie ses "Chansons des carrefours" (janvier/février 1892, pp. 23-24).

<sup>3</sup> De fait, à côté du terme "chanson" considéré dans son acception la plus large et renvoyant tant à des compositions populaires destinées au chant, tant aux rédactions plus spécifiquement littéraires issues plus ou moins directement de ces dernières, nous pouvons en reconnaître aussi d'autres circonscrivant plus spécifiquement certains types de rédactions sur la base de leurs origines, de leur forme ou encore de leur contenu ; pensons à "lied", "romance", "complainte", cantilène, "vaudeville", "villanelle" etc. Ces expressions ne sont toutefois pas moins équivoques que les autres car à des époques diverses elles ont pu elles-aussi être attribuées à des types d'œuvres différentes ; ce qui a contribué à cette confusion terminologique à laquelle nous sommes maintenant confrontés et que Buffard-Moret cherche à débrouiller.

<sup>4</sup> La ballade anglaise est un poème narratif soit de quelques strophes séparées par un refrain, soit d'une structure plus longue et sans refrain ; les strophes usitées sont généralement des quatrains dont le deuxième et le quatrième vers riment entre eux. Plusieurs variantes sont de toute façon possibles. Outre les paragraphes "De la musique artificielle et de la musique naturelle" et "Ballade ou romance : un flou terminologique" dans l'œuvre de Brigitte Buffard-Moret à peine mentionnée, voir pour plus de détails : François Nourricier (éd.), *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin, 2001 ; Neil King / Sarah King, *Dictionary of Literature in English*, London / Chicago, Dearborn Publishers, 2002 ; les paragraphes "De la musique artificielle et de la musique naturelle" et "Ballade ou romance : un flou terminologique" dans l'œuvre de Brigitte Buffard-Moret à peine mentionnée.

<sup>5</sup> La frontière entre les chansons folkloriques et les productions des troubadours n'est pas toujours bien perçue par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle surtout à cause de ces archaïsmes qu'ils tendent à interpréter dans les deuxièmes comme des tournures populaires et naïves. Un amalgame d'autant plus grave que les lyriques courtoises naissent comme leur nom l'indique à la cour ; Buffard-Moret reconnaît cette confusion aussi chez Hugo, voir : "Hugo et le renouveau de la chanson poétique", *op. cit.*

<sup>6</sup> Voir le chapitre "Variété des formes de la chanson du XVI<sup>e</sup> siècle : Marot et ses successeurs" (*Ibidem*).



Il n'en reste pas moins que parmi tous ces éléments, les écrivains ne retenaient que ceux qui s'adaptaient le mieux à leurs goûts et à leurs exigences et que, par conséquent, malgré un tel enchevêtrement de modes et de formes, des tendances générales pouvaient être quand même isolées. À ce propos, les études sur la question<sup>1</sup> ont bien mis démontré par exemple qu'alors que les symbolistes se tournaient surtout vers les chansons et les ballades médiévales et populaires dont les connotations musicales bien s'alignaient avec leurs rêves d'un art total et d'une poésie récupérant le génie créateur du peuple, les Parnassiens, "amoureux de la forme rare", s'intéressaient tout particulièrement à ces aspects formels qui, quoique instables, ont généralement caractérisé les productions en question, tout notamment ces systèmes de bouclage et de répétitions qu'ils regardaient comme un "terrain propice" à leurs "jeux sonores élaborés"<sup>2</sup>.

Plus près du domaine qui nous occupe, Yaouang Tamby<sup>3</sup> observe que c'est à travers ces mêmes modalités que la chanson et la ballade exercent leur influence aussi sur la production de poèmes en prose et que par conséquent quand celle-ci est revendiquée par un titre, ce dernier peut avoir une fonction différente selon les aspects empruntés aux genres en question ; si par exemple dans "La chansons de la plus belle femme" de Cros<sup>4</sup>, dans les *Lieds de France* de Mendès<sup>5</sup> et encore dans la "Ballade chlorotique" et la "Ballade en l'honneur de ma tant douce tourmente"<sup>6</sup> de Huysmans, les étiquettes choisies sont un renvoi aux nombreux retours et refrains qui caractérisent les pièces, dans les *Chansons de Bilitis* (1894)<sup>7</sup> de Pierre Louÿs, étant donné l'inconstance de ces éléments dans le recueil, la référence à la chanson devrait plutôt se lire en relation aux connotations de légèreté et de malléabilité formelle qui rapprochent ces compositions des chansons de la Renaissance<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous nous référons tout particulièrement aux deux œuvres déjà mentionnées de Brigitte Buffard-Moret et d'Émilie Yaouang Tambie ; voir, pour la première, la section "La chanson des poètes au XIX<sup>e</sup> siècle", pour la deuxième, le chapitre "La chanson populaire au carrefour des formes et des genres".

<sup>2</sup> Voir "Conclusion", Brigitte Buffard-Moret, *op. cit.*

<sup>3</sup> Émilie Yaouang Tambie, *op. cit.*, pp. 103-146.

<sup>4</sup> *Collier de griffes*, Paris, P. -V. Stock, 1908, pp. 201-205.

<sup>5</sup> Paris, Flammarion, 1892.

<sup>6</sup> *Drageoir aux épices*, Paris, Dentu, 1874.

<sup>7</sup> Paris, Mercure de France, 1894.

<sup>8</sup> Si certaines compositions recourent aux éléments formels typiques de la chanson - "Chanson (Tortie-tortue)", "Chanson (Ombre du bois)", "Chanson (Quand il est revenu)", "Chanson (La nuit est si profonde)" – ces pièces que Louÿs prétend traduire du grec s'affichent primordialement comme des "sonnets en prose". C'est ainsi qu'il les définit lui-même dans une lettre à Alfred Vallette citée dans l'édition Gallimard de 1990 : "Comprenez : il faut que le public se dise en chœur : Ce sont des sonnets en prose. Il ne se le dira jamais si on les coupe en deux" (pp. 323-324). Voir à ce propos Émilie Yaouang Tambie, *op. cit.*, pp. 61-67 ; 116-122 ; 295-298.

Sans vouloir revenir sur les analyses conduites par Bernard, il nous faut toutefois préciser que, indépendamment des dénominations adoptées, tous les textes qu'on pourrait classer parmi les poèmes en prose formels sont bien évidemment redevables pour leur structure aux chansons et aux ballades ; c'est de là qu'ils tirent leurs retours et leurs refrains mais aussi leur disposition typographique en petits paragraphes séparés par des blancs. Rappelons par exemple que déjà Aloysius Bertrand avait assimilé les brefs alinéas de ses textes à des couplets dans les instructions relatives à l'impression de son œuvre : "M. le Metteur en pages [...] jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers<sup>1</sup>".

Quant à notre corpus, les contributions qui par leur appareil paratextuel s'inscrivent dans les filons ici investigués peuvent être divisés en trois groupes différents : deux traductions en prose d'œuvres étrangères, à savoir une "Ballada"<sup>2</sup> du portugais Eugenio de Castro et "La Ballade de l'ancien marin" de Coleridge<sup>3</sup> ; deux pièces de sujet amoureux imitant vaguement les genres cités par ces effets de retours que nous avons déjà rencontrés maintes fois ailleurs, à savoir "Chanson d'amour" d'O. G. Destrée et "Ballade en prose"<sup>4</sup> de George Garnir ; une série de rédactions de Jules Destrée et Max Waller transposant en prose la structure fixe de la ballade. Ces dernières s'inscrivant à plein dans le filon du poème en prose formel, leur intérêt pour notre corpus est assez moindre ; pour le moment, nous ne nous occuperons donc qu'à titre d'exemple d'une seule pièce de Destrée et nous nous réservons de revenir plus loin sur les autres compositions mentionnées.

### 3.1.3a "La Ballade des trains qui passent dans la nuit" de Jules Destrée

Sous sa forme la plus commune la ballade française correspond à la structure fixe qui s'est imposée à partir du XIV<sup>e</sup> siècle avec Guillaume de Machaut (1300-1377)<sup>5</sup> : trois

---

<sup>1</sup> "Instructions à M. Le Metteur en pages", cit., p. 373.

<sup>2</sup> Incluse dans le recueil *Horas* (1891), "Ballada" présente la structure typique de la ballade de forme fixe dont nous allons nous occuper. La traduction française publiée dans *La Jeune Belgique* (juillet 1891, p. 274) est anonyme. Malgré la perte des rimes et des isométries, le traducteur cherche à sauvegarder la rythmicité de l'original à travers le recours constant à des tirets entrecoupant le suivi de la prose.

<sup>3</sup> Signée par Maurice des Ombiaux et parue à *La Jeune Belgique* en février 1890, cette traduction est partielle et se limite à la première partie du texte publié dans le *Lyrical Ballads* de 1798. La ballade dont il est question ici appartient à la tradition narrative anglo-saxonne et ne présente pas la structure fixe sur laquelle nous allons focaliser notre attention.

<sup>4</sup> Nous nous sommes déjà penché sur ce texte plus haut.

<sup>5</sup> Jusqu'à ce moment-là, la frontière entre ballade et virelai était demeurée plutôt floue car tous les deux, malgré leur variété de formes, se fondaient sur le recours constant au refrain. Voir à ce propos : Buffard-Moret, Brigitte, *op. cit.*, position 606.

strophes généralement isométriques et sur les mêmes rimes suivies d'un envoi comptant la moitié des vers de la strophe et reprenant le système rimique de la deuxième partie de celle-ci. Strophes et envoi se terminent par un refrain d'un vers.

Parues d'abord en revue, la "Ballade des Réverbères mélancoliques", la "Ballade des trains qui passent dans la nuit" et la "Ballade de la souffrance d'écrire" sont toutes les trois rééditées en 1889 dans *Les Chimères* (Bruxelles, Veuve Monnom)<sup>1</sup>, œuvre incluant, parmi d'autres, une quatrième pièce à la même dénomination générique – la "Ballade des grandes affiches". Toutes ces compositions reprennent le modèle en vers à peine détaillé et le transposent en prose. Jules Destrée, avocat et futur Ministre des Sciences et des Arts (1919-1921), remplace les strophes par des paragraphes et cherche à maintenir les proportions entre les parties : les trois premiers paragraphes sont toujours d'une longueur semblable et l'envoi compte généralement la moitié des lignes des unités précédentes. Quant aux refrains, leur structuration est moins homogène ; totalement absents dans "La Ballade de la souffrance d'écrire", dans le premier et le dernier des textes mentionnés, ils coïncident avec l'épiphore, c'est-à-dire la répétition à la fin de chaque section des mêmes formules, à savoir respectivement "réverbères mélancoliques" et "grandes affiches". "La Ballade des trains qui passent dans la nuit" se développe toutefois selon une organisation plus complexe.

Composition de nature intimiste où les wagons qui roulent dans l'obscurité - "monstrueuses et rapides bêtes de fer" – rappellent au poète toutes ces personnes qui à cause de la "la Mort" ou des autres vicissitudes de la vie, "la Distance ou l'Oubli", n'ont fait dans son existence qu'une fugace apparition, cette ballade est envoyée par l'écrivain à son frère Georges Ollivier avec qui il partage la douleur pour les morts prématurées de leur mère et de leur tante. C'est cette dernière qui s'était occupée d'eux après le départ de la génitrice.

La structure générale de l'œuvre est la même que celle des pièces déjà mentionnées mais cette fois-ci, le poète fait intervenir des retours tant à la fin de chaque paragraphe qu'au début et au milieu de chaque section. À chaque occurrence, le verbe de la phrase qu'il introduit à la moitié du paragraphe est de toute façon modifié : "je les vois parfois les trains qui passent", "je les entends parfois les trains qui passent ", "je les admire parfois les trains qui passent". De la suite de ces trois verbes se dégage toute l'architecture de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Les trois textes ont paru dans *La Jeune Belgique* respectivement dans le numéro de mai 1886, juillet 1886 et août-septembre 1889. Le dernier a été publié aussi dans *La Wallonie* en mai 1887.

Parti de l'observation des trains qui passent devant sa fenêtre ("vois"), l'écrivain focalise son attention sur les bruits qu'ils produisent au passage ("entend") et il s'adonne à une contemplation ("admire") qui lui fait relier l'image qu'il a devant ses yeux aux gens aimés et perdus. Dans les extraits suivants, rapportant les parties initiales, centrales et finales des trois premiers paragraphes, remarquons que la signification des trois verbes modifiés correspond en chaque section à celle des trois termes clés mis en majuscules ; pour mettre encore plus en relief le retour du refrain, les majuscules reviendront aussi dans la partie final de l'envoi : "LES TRAINS QUI PASSENT, PASSENT ET S'ENFONCENT EN LA NUIT". Lisons :

De ma fenêtre, dans le grand paysage du soir, très sombre, très moelleux, et si profond [...] je les vois parfois, les trains qui passent... [...] Et, dans l'étendue sombre, dans ce noir piqueté de clartés immobiles, cela fait un ruissellement de fugitives LUEURS, une courte et merveilleuse flambaison d'incendie qui passe, passe et s'enfonce dans la Nuit!...

De ma fenêtre, dans le grand paysage du soir, très calme, très silencieux, et si doux [...] je les entends parfois, les trains qui passent... [...] Et dans l'étendue, où plane, épars, le grand recueillement nocturne, cela fait une RUMEUR et un cri qui passent, passent, et s'étouffent en la Nuit.

De ma fenêtre, [...] souvent je les admire, les trains qui passent... [...] Oh! combien avec eux ils emportent de RÊVES, les trains qui passent, passent et s'enfoncent en la Nuit... (JB, cit, pp. 328-330)

En reprenant les structures propres du poème en prose formel et en développant des sujets lyriques, cette pièce ne pose pas de problèmes de classement ; tel n'est pas le cas des ballades de Waller sur lesquelles nous nous arrêterons dans la deuxième partie de ce chapitre.

### 3. 1.4 Transpositions et sketches

Les rapports entre peinture et poème en prose remontent à l'origine même de ce dernier ; en ce sens, le sous-titre de *Gaspard de la nuit* aussi bien que l'intertitre de sa première section - "École flamande" - sont parlants<sup>1</sup>. Dans les œuvres dédiées au genre le "Camaïeu Rouge" de Huysmans est la pièce le plus souvent donnée en exemple d'un tel

---

<sup>1</sup> Comme il est souligné par Éric Lysøe, le sous-titre de l'œuvre est aussi un hommage au *Fantasiestücke in Callots Manier* d'Hoffmann (1813) qui met en évidence le rapport entre ces compositions et la littérature de l'étrange (*Les Kermesses de l'Étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993, p. 57).

filon<sup>1</sup> mais en réalité des traces d'une intertextualité de ce type peuvent être décelées à souhait aussi chez Baudelaire, Rimbaud ou Charles Cros. Signalons à ce propos un article de M.<sup>me</sup> Renée Riese Hubert qui, quoique datée de 1966, a le mérite de proposer une vision d'ensemble de toute la question de manière assez synthétique : "La technique de la peinture dans le poème en prose<sup>2</sup>". En se proposant de constituer un corpus de poèmes en prose, il est alors indispensable de prendre en considération aussi toutes ces compositions dont le paratexte rappelle de quelque manière les arts figuratifs.

Les éléments du paratexte à travers lesquels les différentes contributions des revues se donnent à lire comme des transpositions peuvent être multiples : à côté des rédactions qui sont introduites précisément comme telles, pensons à celles que Jules Destrée donne à *La Jeune Belgique* entre 1887 et 1888, nous pouvons citer par exemple aussi celles qui dans leurs titres avouent leurs sources d'une manière plus directe, pensons parmi les autres à la "Vénus Aphrodite" (*JB*, juillet 1891) du futur Dom Bruno dont le titre anticipe carrément le sujet de la Vénus Anadyomène. D'ultérieures précisions peuvent en outre venir parfois de certaines indications placées sous les titres comme "d'après Giotto" ou "d'après Botticelli" ou encore des dédicaces ; rappelons à ce propos celle du "Prince qui sommeille" d'O. G. Destrée à ce Edward Burnes Jones dont il s'est inspiré.

Quoi qu'il en soit, comme nous le verrons en analysant la Vénus citée, ces textes ne sont pas nécessairement des transpositions précises ; l'invention de l'auteur peut de fait tant modifier l'image de départ que réélaborer en une seule composition des références diverses. Bertrand lui-même d'ailleurs dans ses fantaisies ne représentait pas d'œuvres réelles mais se préoccupait plutôt de suggérer l'illusion de le faire en renvoyant à l'école flamande et à la "manière" des graveurs mentionnés dans le sous-titre<sup>3</sup>. Et dans *La Jeune Belgique*, il n'en est pas différemment chez Eugène Demolder qui sous les titres de ses œuvres mentionne souvent des groupes d'artistes plutôt que des individualités, en haut de "La Nativité de Notre Seigneur" (*JB*, juillet 1889) et de "Fiançailles" (*JB*, décembre 1889), nous lisons respectivement "d'après d'anciens flamands" et "d'après de petits maîtres hollandais".

Un cas particulier est enfin représenté par ces auteurs qui ne se limitent pas à reprendre des œuvres ou des artistes historiques mais se proposent de se faire eux-mêmes

---

<sup>1</sup> Voir les études citées plus haut de Sandras, d'Yves Vadé et de Julien Roumette.

<sup>2</sup> *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n. 18, pp. 169-178.

<sup>3</sup> Nicolas Walin, "Esthétique picturale et nostalgie : la disparition de la peinture dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand", *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Pascale Auraix-Jonchière (éd.), Presses universitaires Blaises Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.

peintres par la plume ; citons à ce propos Charles Delchevalerie, auteur dans la revue de Mockel d'une série de vues et de paysages de sa Wallonie natale introduits en prépublication comme "Little Sketches" et réunis en 1895 dans le volume *Décors* (Liège, Miot et Jamar)<sup>1</sup>. Bien que probablement moins explicites, ces deux formules sont elles-aussi d'ailleurs des renvois aux arts figuratifs ; si le premier se passe bien d'explication, le second, emprunté de l'anglais, renvoyait à l'époque précisément aux esquisses ou aux croquis<sup>2</sup>.

Dans ce qui suit, nous nous arrêterons sur quelques transpositions de Destrée et de Demolder qui mettent en évidence des manières différentes de se soustraire à l'emprise de la linéarité chronologique et encore sur quelques "sketches" de Delchevalerie. Les rapports entre art et littérature étant très étroits dans la Belgique de la période, nous reviendrons plus dans les détails sur un tel sujet dans le quatrième chapitre.

### 3.1.4a L'atemporalité dans les transpositions

#### "Sacrifice" et "Offrande" de Jules Destrée

En cherchant à délimiter les frontières entre la poésie et les arts figuratifs, souvent embrouillées au nom de l'*ut pictura poesis* horatien, Lessing met en évidence dans son *Laocoon* (1767) qu'en raison du matériau dont ils disposent, le peintre et le sculpteur sont obligés de ne représenter qu'une portion minime du drame qu'ils se proposent de donner à voir ; le bon artiste choisira de montrer le moment le plus expressif et laissera à l'imagination de l'observateur la tâche de deviner le reste. C'est la théorie de "l'instant le plus fécond" que le philosophe allemand retrouve appliqué dans plusieurs œuvres de la tradition ancienne et tout particulièrement dans la *Médée* et dans *l'Ajaj furieux* de Titomaque. Dans les deux cas, le peintre n'aurait pas mis en scène (il parle de peintures qu'on connaît par des témoignages littéraires) le point culminant du drame mais il aurait opté respectivement pour la seconde précédente et suivante. Dans la première, l'infanticide aurait été saisie quelque peu avant l'acte quand en elle la jalousie luttait encore avec l'amour maternel ; dans le deuxième, le héros grec aurait été présenté après la

---

<sup>1</sup>Ce volume inclut aussi des pièces publiées dans *La Revue Blanche*, *les Jeunes*, *Floréal*, *Le Réveil* et *La Revue Wallonne*. Dans une note finale du recueil, l'auteur précise que la pièce XXVIII s'inspire, différemment des autres, d'une vision du vieux Dusseldorf.

<sup>2</sup> Quoiqu'il indique aujourd'hui une courte scène théâtrale, généralement comique, le terme sketch n'a commencé à se répandre en France avec cette signification qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle (*Trésor de la Langue française*). Il n'apparaît de fait ni dans le *Dictionnaire Littré* (1863-1872), ni dans l'édition de 1878 du *Dictionnaire de l'Académie*.

tuerie de moutons quand, assailli de la honte, il décidait de se suicider<sup>1</sup>. Dans l'un comme dans l'autre, deux épisodes fugaces sont de toute façon fixés pour l'éternité et c'est cette même forme d'atemporalité que Destrée emprunte dans certaines de ses transpositions à ses modèles de départ.

Dans *La Jeune Belgique*, l'écrivain nous a laissé diverses transpositions inspirées par des sources différentes : "Prière d'après les Primitifs" (*JB*, janv. 1892) fait revivre la Mort de Saint François, fresque de Giotto admirée à Florence dans la Basilique Santa Croce<sup>2</sup>; "Stupeur", "Tapisserie" et "Le Cirque" (*JB*, déc. 1888) évoquent respectivement un pastel de Georges Lemmen, les tapisseries de la chapelle du Saint Sang à Bruges et une œuvre de Robert Picard, l'un des paysagistes du *groupe des XX*. La partie la plus consistante de ses interventions dans le genre prend toutefois comme objet les estampes japonaises de Toyokuni et Kouni Yioshi ; les sujets macabres et grotesques de ces artistes sont exploités en effet tant dans "Sacrifice" et "L'Atelier du sculpteur" (*JB*, déc. 1888), donnés à la revue de Waller et jamais réunis en volume, tant dans le recueil *Transpositions. Imagerie Japonaise* de 1888 (Bruxelles, Veuve Monnom)<sup>3</sup>. Avant d'approfondir dans le chapitre suivant la genèse de ces pièces d'inspiration nippone, concentrons-nous pour le moment sur leurs aspects formels les plus remarquables.

Ici, Destrée n'emploie pas ces refrains que nous avons pu observer dans les ballades et l'organisation du texte en poème est confiée surtout à une disposition typographique en paragraphes séparés par des blancs qui rappelle les strophes de la poésie versifiée. Dans plusieurs d'entre elles<sup>4</sup>, les retours à la ligne ne coïncident plus, en outre, avec les pauses syntaxiques et, comme on l'a observé aussi chez des Ombiaux, la distribution du texte sur la page finit par rappeler celle du vers libre,. Chez le futur Ministre, une telle expérimentation ne sera pourtant jamais poussée plus loin car, suite aux *Chimères*, il se

---

<sup>1</sup> Voir le troisième chapitre du volume.

<sup>2</sup> Destrée n'indique pas précisément sa source et nous donne comme seule indication d'après "Giotto". Le particulier du texte qui nous fait pencher vers cette identification est la description d'un moine qui ne se résigne pas à la mort du saint et appuie longuement ses lèvres sur sa main, élément qui n'est pas présent dans la fresque au même sujet que Giotto a réalisée à Assise : "[Les moines] sont agenouillés des deux côtés de la couche, et buvant leurs larmes, murmurent des prières folles ; l'un d'eux tient pressée sur ses lèvres, pour un baiser qui ne se résigne pas à finir, la main inerte du mourant [...]" (cit., p. 67). Destrée avait visité Florence en 1883, voir à ce propos son *Journal*. Édition annotée par Raymond Trousson, Bruxelles, ARLLFB, en 1995, p. 129.

<sup>3</sup> À la fin du volume, une note nous informe que Destrée prévoyait de continuer cette série de transpositions en se dédiant aux artistes contemporains et aux primitifs ; un tel recueil n'a jamais vu le jour mais c'est probablement à ce projet qu'il faut reconduire les pièces de *La Jeune Belgique* ne portant pas sur la tradition nippone de l'ukiyo-e.

<sup>4</sup> "En mer", "Soir", "Conversation", "L'Envoyé" et "Obséquieusement".

consacrera à cette "littérature judiciaire" que nous rencontrerons de plus près dans le prochain paragraphe.

Dans les deux compositions suivantes, comme dans toutes les autres pièces du recueil, le texte nous donne au début tous les détails de la scène ; puis dans la chute finale, il laisse entrevoir le drame choisi. Remarquons également que dans les deux cas, le poème se compose d'une seule phrase hypotaxique très ample. Dans "Sacrifice", il est question de la seconde avant la tragédie :

Calme et décidé, mais voulant paraître paternel pour ne pas trop effrayer l'enfant qui tremble, le vieux prêtre, en sa robe noire brodée d'ossements et de crânes très blancs : toute une fantaisie macabre de tradition, devant la cuve énorme, brune, entourée de fumées et de flammes d'or, légères, dévoratrices, caresse la joue de l'enfant qu'on amène, le pauvre, une inquiétude en sa jolie figure ronde de poupée, couvert d'une robe blanche ceinturée de bleu pâle, le caresse comme pour l'encourager à l'immolation prochaine,

tandis qu'au milieu des guerriers rangés pour la cérémonie, une femme désespérée sanglote et s'éplore, retenue par des lances, et qu'un homme, bras croisés, dans une angoisse farouche, attend (cit., pp. 393-394)

Dans "Offrande" qui n'est pas publiée dans la revue de Waller mais ouvre le recueil de 1888, on focalise sur le moment successif à la tragédie en question. La phrase se fait encore plus longue et les adjectifs "puissant", "livide" et "absolus" reviennent au début et à la fin pour imprimer une quelque circularité au texte. Lisons :

Au puissant seigneur, fièrement drapé dans la prodigieuse opulence de ses robes de soie, où la fleur de kiri aux sept branches alterne avec le chrysanthème aux seize pétales : armoiries souveraines, au casque de bronze orné d'un dragon d'or et tout hérissé de pointes comme du fer qui flamberait, étrangement grisé : livide et bleu, aux yeux noirs et *absolus*,

qui se silhouette ainsi sur la mer coupée de l'éclat d'acier de son sabre droit, la mer lointaine où des vaisseaux petits vont en flotille guerrière, avec des banderoles cramoisies sur l'eau couleur de ciel,

un bourreau de plèbe vile, courbé d'effroi frissonnant, sordide devant ce soleil, avec du sang rouge frais, collant aux pieds, aux genoux, ruisselant jusqu'à ses coudes,

présente respectueusement, sans même oser le regarder, la tête pâle de l'ennemi, la pitoyable tête blême, aux yeux clos d'éternel sommeil, à la bouche crispée de suprême souffrance, et dont le cou pleure encore



entre les mains du tueur, des gouttes vermeilles qui vont s'écraser sur le sable en petites étoiles rouges

-Et le puissant seigneur livide, en sa splendeur, sans un signe, impassible, contemple longtemps de ses yeux absolus, les petites étoiles rouges...<sup>1</sup>

Dans ces transpositions, l'atemporalité est donc atteinte par la fixation d'un événement dans une sorte de présent éternel alors que la véritable histoire est laissée sur le fond. Demolder nous propose à l'inverse plusieurs scènes qui se succèdent et l'évacuation du temps chronologique tient à d'autres procédés.

### **"La Nativité de Notre Seigneur" d'Eugène Demolder**

Eugène Demolder est l'auteur dans *La Jeune Belgique* de plusieurs compositions transposant en prose les œuvres des grands artistes flamands du passé. Dans la plupart des cas, comme nous l'avons annoncé, l'écrivain ne peint pas toutefois un tableau précis mais il mélange les éléments des productions de ses artistes préférés pour en créer des nouveaux ; Georges Eekhoud a écrit à ce propos : "[S]a prose ajoute un Breughel à la collection des Breughel connus. Il n'imité pas un tel ou tel tableau, il s'assimile le tempérament et le faire des peintres mêmes<sup>2</sup>". Dans "La Nativité de notre Seigneur" qui nous intéresse ici de plus près, il reprend l'un des motifs chers à la tradition des "anciens flamands" et il le soumet au même traitement de ses prédécesseurs en repositionnant Bethleem dans une sorte de Flandre mythique où les époques et les lieux se confondent.

L'œil de l'écrivain suit des scènes différentes : d'abord une ouverture large sur le paysage, puis l'intérieur d'une taverne et enfin l'étable abritant la Sainte Famille. Partout, le Moyen Orient assume les traits typiques de la Flandre ; le paysage est dominé par des moulins et des coquelicots aussi bien que par des éléments plutôt anachroniques comme des personnages de kermesses et des églises. Le jour en question est d'ailleurs introduit par la formule "Ce fut un soir de Noël" dont l'article indéfini évoque un retour cyclique de la récurrence en question qui peu s'aligne avec le jour de la Nativité. Dans ce qui suit, rapportons l'un des passages à ce propos les plus significatifs :

Les cabarets jetaient leur reflet rouge au sol blanchi. Dans les intérieurs, piqués de points ignés par les pipes, les bières gonflaient les panses, et des baesines, les seins crevant leurs corsages délacés en la beuverie, caressaient le

---

<sup>1</sup> Cit., p. 7.

<sup>2</sup> "Chronique littéraire : Impressions d'art : études, critiques et transpositions", *La Jeune Belgique*, janvier 1890, pp. 87-89.

menton à des gaillards clignant de l'œil sous un béret crânement orné d'une plume. Tout le jour avaient résonné, doux comme chants de rossignols au temps d'amour, le rissèlement des beurrées et les cris des boudins en poêle. Une odeur de mangeaille flottait dans la nuitée : le parfum des crêpes rondes et dorées, rappelant les écus où l'on frappe les effigies des empereurs, le fumet des jambons et celui des omelettes, l'émanation des tartes de kermesse (*JB*, cit., p. 229)

Bien évidemment, la pièce n'est pas caractérisée par le même immobilisme qu'on a pu observer chez Destrée mais il n'en reste pas moins qu'elle aussi ébranle de quelque manière la logique linéaire de la chronologie et déstabilise la topologie réelle en nous rapprochant du "poétique".

### 3.1.4b Quelques "Sketches" de Charles Delchevalerie

Ce sont de petites pages où l'auteur tenta de transcrire, en concordance avec telles heures de son être, l'émoi divers de quelques sites familiers<sup>1</sup>.

Tels sont les mots qui ouvrent *Décors*, volume de Delchevalerie où l'auteur réunit les "quelques sketches" de *La Wallonie*, à savoir des vues filtrées par une subjectivité qui les interprète en accord avec ses états d'âme. Dans l'un de ses "crépuscule(s)" – car le poète revient plusieurs fois sur le même moment de la journée – au fur et à mesure que le soleil disparaît, la grisaille du coucher automnal se fait par exemple expression de la mélancolie et de la monotonie de la vie : "Et lentement, le romantisme divers du décor s'émeut et s'emplit des mélancolies d'une cloche vague qui tinte par le val, monotone, comme une vie<sup>2</sup>". Il s'agit donc de textes peu originaux et sur lesquels il ne convient pas de trop s'attarder. Limitons-nous à remarquer dans l'extrait suivant l'emploi de termes renvoyant au champ lexical de la peinture, ce qui s'accorde avec la tentative du poète de se faire peintre par la plume. Nous soulignons :

Un songe d'automne est diffusé sur les choses : dans les harmonies nuancées de septembre et du crépuscule, le site se pare des magies fondantes d'un dessin japonais. Le soleil est disparu, et la colline qui cache sa descente est veuve de lumière ; les verts clairs de tous ces prés, sur la côte, se nuient d'une cendre de pastel ; sur la crête une ruine, des toits courbés, des moutonnements d'arbres brodent une fantaisie d'Orient obscurci (*W*, septembre-octobre 1891, p. 312)

---

<sup>1</sup> Les pages du volume, déjà cité plus haut, ne sont pas numérotées.

<sup>2</sup> Il s'agit du "Crépuscule" publié dans le numéro de *La Wallonie* de septembre-octobre 1891 (p. 312).

### 3.1.5 Croquis et esquisses : Henry Maubel et Arthur James

Réalisé souvent d'après nature, un "croquis" ne représente que les éléments essentiels d'un dit sujet et il sert le plus souvent comme dessin préparatoire pour une œuvre à venir plus complète et détaillée<sup>1</sup>. De ce point de vue, ce terme s'apparente alors à toutes ces autres formules déjà rencontrées, comme les "bambochades" de Bertrand, qui semblent vouloir accorder à ces textes un statut d'infériorité par rapport à d'autres compositions plus complexes.

Quoi qu'il en soit, quant aux collaborateurs de nos revues, "croquis" doit se lire surtout avec le sens qui lui est donné par Huysmans dans ses *Croquis parisiens* dont l'un, "Le Coiffeur", avait paru dans *La Basoche* en janvier 1885<sup>2</sup>. Il s'agit en effet dans la plupart des cas de petites scènes que le poète-flâneur saisit au hasard de ses pérégrinations dans la ville et qui font bien sentir l'influence de Baudelaire. C'est dans ce filon que nous pouvons colloquer par exemple "Le Jouer d'orgue" d'Hubert Krains (W, oct. 1888), "croquis" portant sur un adolescent qui, ayant perdu une main à Sedan, gagne sa croûte grâce au seul instrument dont il peut encore jouer, un orgue de Barbarie.

L'auteur qui a produit le plus dans ce secteur est de toute façon Henry Maubel dont les "Croquis Bruxellois" paraissent à *La Jeune Belgique* en janvier 1885 : "Un coin d'émeute" décrit un soulèvement populaire comme une masse informe en mouvement, "La Presse" ironise sur les critiques d'art au théâtre, "Des petits mendiants", où une jeune misérable s'occupe maternellement de son frère cadet, rappelle tous ces déshérités qui peuplent le *Spleen de Paris*. Sans nous y arrêter trop longtemps, parmi ces petites proses citadines, citons encore les seules pièces qui par leurs sujets se laissent démarquer des autres, à savoir "Les Stagiaires", qui appartiennent au groupe à peine vu, et "Les dieux" qu'Arthur James donne en février 1885 à la revue de Waller avec d'autres "Esquisses judiciaires"<sup>3</sup>.

À la suite d'Edmond Picard qui dès 1879 avait commencé à faire paraître une série de "scènes de la vie judiciaire" où le récit faisait place à des discours moraux portant sur le droit comme *Paradoxe sur l'avocat* (1879), *La Forge Roussel* (1881), *L'Amiral* (1883)

---

<sup>1</sup>Telles sont du moins les définitions de ces termes que nous pouvons tirer du *Dictionnaire Littré*, déjà cité plus haut, et de la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1878). Dans le domaine artistique, certains auteurs procèdent toutefois à d'ultérieures spécifications, Paillot de Montabert distingue par exemple le "croquis" de l' "esquisse" en soutenant que "[...] le croquis est [...] le jet sur des tablettes de la première pensée de l'artiste" alors que "[...] l'esquisse est un travail d'essai dans lesquels il combine les rapports de tout son sujet ou de tout son tableau" (*Traité complet de peinture*, Paris-Delion, 1829-51, vol. 4, p. 699).

<sup>2</sup> Il sera par la suite introduit dans la seconde édition des *Croquis parisiens* en 1886.

<sup>3</sup> Il les réunit la même année dans *Toques et robes* (Bruxelles, Larcier).

et *Le Juré* (1886), plusieurs écrivains de la période, tous liés au Barreau, ont tenté de transposer en littérature les anecdotes et les réflexions relatives à ce monde<sup>1</sup> ; parmi les auteurs de notre corpus, Jules Destrée a par exemple donné *Paradoxes professionnels* (1893), *Le secret de Frédéric Marcinel* (1901) et *Quelques Histoires de Miséricorde* (1902). Les dernières pièces citées de Maubel et de James, eux-aussi avocats, participent de ce phénomène en jetant un regard ironique sur leur profession ; tous les deux sont toutefois également redevables au modèle huysmanien du croquis citadin. Il est en effet indéniable que les personnages qu'ils nous montrent appartiennent à la ville moderne et que leur rencontre avec les poètes tient au hasard de leurs pérégrinations : "Les stagiaires" sont saisis au moment où ils suivent leurs maîtres au travail le matin ; "Les dieux" compare les avocats occupés dans leurs plaidoyers à des divinités. Notons comment dans le passage suivant, extrait de ce dernier, James recourt d'ailleurs à ces mêmes retours formels déjà rencontrés maintes fois dans d'autres exemplaires du genre. Remarquons surtout la reprise finale de la phrase initiale :

Dans l'Olympe, très haut, bien au dessus de la foule grouillante, trônent les Dieux.

Ils sont douze, tout au plus, douze comme les divinités de la Mythologie, douze comme les apôtres de la Chrétienté.[...]

Oui, ce sont des Dieux! continuait la légende. Celui-là passe pour ne pas étudier ses causes : on appelle l'affaire ; il remporte une victoire. Celui-ci consulte à la hâte une note mal rédigée par un conscrit.

Ils plaident. Avec une ignorance apparente des faits, ils combattent ; les étincelles jaillissent au bout du glaive de la contradiction ; ils luttent.

Ils plaident. La vie de ce client — cet ami d'une heure pour lequel on s'escrime avec passion comme par une sorte de mirage, ils la voient passer devant eux. Ils connaissent à fond les plus petits détails de son existence.

[...]

Ce sont des Dieux, disait toujours la Légende. [...]

Dans l'Olympe, très haut, bien au dessus de la foule grouillante, trônent les Dieux (cit., p. 156)

Malgré une certaine reluctance instinctive à accepter de tels sujets en poésie, il est donc évident que James a pensé ici pour sa rédaction aux poèmes en prose et qu'il en a même repris l'une des structures les plus fréquentes.

Précisons de toute façon que sous les dénominations "croquis" on peut aussi retrouver des pièces qu'il serait difficile d'assimiler au genre qui nous occupe ici ; entre 1883 et 1885, Henri Maubel est par exemple dans la revue de Waller l'auteur de douze

---

<sup>1</sup> Voir Paul Aron, "Littératures judiciaires", *Textyles*, vol. 31, 2007, pp. 47-60.

"Croquis funèbres"<sup>1</sup> parmi lesquelles "La Mort de Miette Stephen"<sup>2</sup> est carrément une nouvelle. L'écrivain qui y explore les réactions de Jane à la perte de sa meilleure amie construit de fait un texte très long et entièrement fondé sur une mimésis de type réaliste. Il en est de même pour le "Croquis judiciaire : Un Vieux,"<sup>3</sup> de Jules Destrée qui nous raconte l'histoire d'un vieillard notoirement lascif accusé d'harcèlement par des jeunes filles qui, moins innocentes de ce que l'on pourrait penser, l'avaient volontairement provoqué pour tirer profit de sa condamnation.

Quant au reste des "Croquis funèbres" pour lequel l'écrivain semble avoir aussi pensé à un recueil dont nous n'avons retrouvé en réalité aucune trace<sup>4</sup>, il s'agit de compositions très courtes rapportant soit des anecdotes laissant transparaître les réactions des gens au décès de leurs proches, soit des scènes plus lugubres inspirées de Bertrand et de la fatalité de la mort. Dans "Nature morte", après avoir insisté sur le paysage, le poète nous dit soudain "Un homme vient de se pendre au carrefour" et il nous décrit ses convulsions ; dans "Les bûcherons", il suit la même procédure avant de s'arrêter sur le travail des personnages du titre et de conclure par une chute révélatrice : "Sa hache portée à faux coupe la corde qui le tenait au tronc et l'homme à la renverse vient imprimer son crâne dans la terre molle" (cit., p. 347). Ceci dit, nous pouvons maintenant passer à l'analyse de ces textes qui, se donnant comme "proses", ne revendiquent, du moins apparemment, aucune forme de poéticité.

### **3. 1.6 Proses : "Proses lyriques" et "proses florencées" d'Arnold Goffin**

Si jusqu'ici nous nous sommes occupés de textes dont l'appartenance à notre corpus était signalée par des index génériques renvoyant plus ou moins directement au domaine de la poésie, il est temps maintenant de nous concentrer sur ces compositions dont la dénomination en raison des anciens classements laisserait supposer au contraire une exclusion de ce territoire. En réalité, à cette époque-ci les "proses" avaient désormais gagné droit de cité en poésie et c'est sous cette rubrique qui sont introduites, comme on

---

<sup>1</sup> Les "Croquis funèbres" comprennent "Nature morte", "Les Bûcherons", "Le vieux" (août 1883), "En faction", "Immortelles" (septembre 1883), "Le Jour des morts" (novembre 1883), "Le Jour des morts", "Au détour d'une pelouse", "Prière" (décembre 1883), "Fiançailles", "Le Jour des morts", "Parc aux morts" (du 15 avril au 15 mai 1884).

<sup>2</sup> La parution de ce récit s'est faite en plusieurs numéros : 15 septembre 1888, pp. 283-289 ; 5 octobre 1888, pp. 309-318 ; novembre 1888, pp. 351-360. Dans le numéro de septembre 1888, la revue a en réalité republié la première partie déjà donnée en décembre 1885 à cause du délai qui était entretemps intervenu.

<sup>3</sup> *La Jeune Belgique*, juillet-août 1892. Ce texte sera réuni plus tard dans *Quelques histoires de miséricorde* publié à Bruxelles chez la Veuve Larcier en 1902.

<sup>4</sup> Voir *La Jeune Belgique*, décembre 1885, p. 61. – L'écrivain mentionne un volume en préparation intitulé *Croquis funèbres* auquel devrait appartenir aussi la nouvelle "La Mort de Miette Stephen".

l'a vu, trois des futurs *Poèmes sans rimes* de Destrée. Toujours est-il que dans notre contexte le recours à un tel terme demeure plutôt ambigu et qu'il n'est pas aisé d'en préciser la valeur ; un tel choix répondrait-il à une volonté de mettre encore plus en évidence le caractère obsoléscent de l'ancien partage vers (poésie) / prose ou, plus simplement, serait-il un moyen pour indiquer de manière neutre, au sens typographique, le matériau qui constitue ces œuvres<sup>1</sup> ?

Quoi qu'il en soit, constatons que cette appellation est parfois suivie d'un adjectif et c'est de là que nous pouvons tirer plus de renseignements sur la manière de percevoir les textes en question. L'étiquette "proses lyriques" adoptée par Arnold Goffin d'abord pour présenter quelques-unes de ses proses dans *La Jeune Belgique*, dans *La Wallonie* et dans *La Basoche*<sup>2</sup>, puis comme sous-titre du recueil *Le Fou raisonnable* (Bruxelles, Charles Vos, 1892) situe par exemple ses créations du même côté du *Spleen de Paris*. C'est en effet comme "prose lyrique" que Baudelaire décrivait "La chanson du vitrier" d'Arsène Houssaye, c'est-à-dire ce qu'il considérait comme une tentative antécédente à la sienne de réaliser ce que c'était pour lui le poème en prose : "miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience"<sup>3</sup>. Et c'est encore la même référence que l'auteur convoque lorsqu'il choisit pour son recueil de "proses florencées", hommage à la ville italienne, le titre *Le Thyrses* (Bruxelles, Charles Vos, 1897)<sup>4</sup>, renvoi à l'image qui, associant la "ligne droite" à la "ligne arabesque"<sup>5</sup>, "se prête admirablement" - écrit Barbara Johnson - "à une transposition métaphorique"<sup>6</sup> de la dualité prose/poésie propre au genre que Baudelaire venait, sinon d'inventer, du moins de consacrer.

Chez Goffin, la référence à Baudelaire ne s'arrête toutefois pas aux dénominations choisies. En réalité, ses proses, soient-elle "lyriques" ou "florencées", ne sont qu'une

---

<sup>1</sup> Ce qui n'implique pas nécessairement une volonté de se soustraire au débat sur le poème en prose ; ailleurs, comme on l'a vu, O. G. Destrée a de fait utilisé pour ses proses le mot "poème".

<sup>2</sup> Dans *La Basoche*, il a publié "Au-delà", "Crucifiement" (janvier 1886, pp. 1-2), "Spleen satanique", "Expiation" (février 1886, pp. 202-205)

<sup>3</sup> Cit., p. 74.

<sup>4</sup> Précisons que les pièces incluses dans ce volume qui ont paru d'abord à *La Jeune Belgique* ont été présentées ici soit comme "proses lyriques" ("Mirage", "L'enfant prodigue", "Impression obscure", "Vénus Florentine"), soit sous la dénomination "Notes Cursives" ("Mers" et les autres compositions sans titre de janvier 1893 qui dans le recueil deviendront "Mers", "Mers", "Nocturne", "Intermède"), soit dépourvues d'étiquette générique ("Sainte Dorothée", "La Belle au bois dormant", "Posthume", rebaptisé dans le recueil "Un visiteur posthume").

<sup>5</sup> "Le Thyrses", *Le Spleen de Paris*, cit., p. 151.

<sup>6</sup> Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 63.

constante réélaboration des poèmes en prose de ses prédécesseurs et s'il lui arrive d'en créer des nouveaux, c'est toujours à partir des thèmes et des motifs déjà traités ailleurs. C'est la raison pour laquelle nous ne nous en dirons ici pas plus et nous y reviendrons plus tard quand nous mettrons en évidence comment parmi les poètes en prose de la Belgique de la période rares sont ceux qui ont été capables d'innover la matière. Limitons-nous pour le moment à remarquer parmi ces textes la présence de plusieurs contes ; parmi les autres, dans le premier recueil, "Le fou raisonnable" (*JB*, janv. 1889), qui donne le titre au volume et réécrit "Une mort héroïque" de Baudelaire, et dans le deuxième, "Sainte Dorothée" (*JB*, 11 juil. 1896) et "La Belle au bois dormant" (*JB*, 7 e 13 nov. 1896). Quant à ce dernier qui reprend les mêmes sources picturales d'Olivier Destrée, soulignons que le prince ici ne dort pas ; au contraire, il traverse la forêt enchantée et rêve de réveiller sa princesse ; au moment propice, il choisira cependant de la laisser dormir pour la protéger ainsi d'une vie qui n'offre que des angoisses.

### **3.1.7 Considérations intermédiaires**

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons étudié certaines des proses les plus significatives qui, sous des étiquettes renvoyant à la poésie, ont été publiées par les collaborateurs des deux périodiques soit en revue, soit en volume. Au cours de leur analyse, nous avons interrogé ces index génériques en nous demandant chaque fois si vraiment les affinités suggérées existaient et encore si les différentes compositions présentaient ces caractères gages de poéticité que dans le premier chapitre nous avons pu isoler, à l'aide de la critique et des déclarations théoriques des contemporains. Ce faisant, là où les réponses ont été positives, en suivant le modèle indiqué par Stevenson, nous avons procédé à la systématisation de ces œuvres parmi les poèmes en prose ; tel est le cas des rédactions les plus brèves de Chainaye et d'O. G. Destrée, des "sketches" de Delchevalerie mais aussi des transpositions japonaises de Jules Destrée. Étant de strictes imitations de Baudelaire, dans cette case, nous avons pu placer aussi les productions de Goffin et les croquis de Maubel et de James ; certainement quant à ces derniers on pourrait se demander si de tels sujets ont vraiment leur place en poésie mais ce serait se poser une question – on l'a dit - futile étant donné que la référence en ce domaine est le *Spleen de Paris* de Baudelaire et que ces textes – ne fût-ce que par transfert de la valeur des *Fleurs du mal* - avaient été perçus comme poétiques<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir ici, note 3, p. 30.

Bien évidemment, répétons-le, nous n'avons rapporté que l'examen des compositions pour nous les plus représentatives à ce stade de la recherche mais de pareilles considérations sont aussi valables pour toutes ces autres pièces aux traits semblables qui, indépendamment de leurs étiquettes, ont été données aux deux revues et pour lesquelles il serait excessivement pédant de justifier chaque fois les raisons de leur appartenance au corpus ; pensons pour *La Wallonie*, aux poèmes de Verhaeren<sup>1</sup>, à vrai dire déjà consacrés par l'académie, mais aussi, notamment pour *La Jeune Belgique*, aux nombreux autres de Jules Destrée dont nous nous occuperons par la suite pour d'autres raisons<sup>2</sup>.

Trop longues ou trop narratives, certaines œuvres, pour lesquelles nous avons quand même pu reconnaître des ressemblances avec les rédactions ci-dessus ou qui avaient été qualifiées directement par leurs auteurs comme poèmes, ont été par contre laissées momentanément de côté et c'est précisément sur celles-ci qu'il nous faudra revenir dans la deuxième partie de cette section. Nous élargirons alors notre enquête à des contes qui, parus en revue ou dans les recueils de nos auteurs sans étiquette générique, montrent avec le "Triumphes" de Destrée et des Ombiaux, les contes de Goffin et "L'Âme des choses" de Chainaye quelques points en commun ; nous nous référerons à "La Grace du sommeil" et à "Reine Illusion" de Charles Van Lerberghe aussi bien qu'au "Tri d'Auwaighe" et à "La Roche du sang" de des Ombiaux.

### ***Entre conte et poème en prose : définition d'un continuum***

Si jusqu'ici, nous avons chaque fois considéré nos proses comme narratives en nous appuyant sur une reconnaissance, plutôt instinctive, d'une suite d'actions ou d'événements liés entre eux par des rapports de causalité ou par des personnages communs, maintenant, il nous faudra nous arrêter plus spécifiquement sur la notion de récit et tenter d'en donner une définition plus rigoureuse. Cela parce qu'à bien regarder ces productions, s'il est vrai qu'elles se démarquent par une composante narrative apparemment plus importante, il est aussi vrai que souvent il n'y a pas d'intrigue, à

---

<sup>1</sup> Ici, ces textes sont dépourvus de toute dénomination générique ; cependant, ailleurs le poète utilise souvent l'étiquette poème en prose. Voir Jean-Pierre Bertrand, "Verhaeren et la question du poème en prose", Émile Verhaeren, *Poésie complète 9 : Poèmes en prose*, Bruxelles, AML Éditions, 2016, p. 9.

<sup>2</sup> Il va de soi qu'il n'en est pas différemment pour ces poèmes dont nous ne nous occuperons pas car leur analyse n'ajouterait rien de nouveau à ce que nous disons, tel est le cas des *Légendes Puériles* (Bruxelles, Veuve, Monnon, 1891) de Pierre Marie Olin qui, parues à *La Wallonie*, seront par la suite reprises en volume. Peu intéressantes pour nos propos, ces compositions trouvent pourtant de la place chez Suzanne Bernard.



proprement parler ; pensons, comme nous le verrons, aux contes de Van Lerberghe aussi bien qu'à celui de Chainaye.

Pour ce faire, nous nous tournerons alors vers certaines observations de Michel Viègnes qui présentent pour nous le grand avantage de déterminer ce qu'est le récit précisément par rapport aux poèmes en prose de Baudelaire en mettant ainsi bien en évidence les divers degrés de narrativité qui pouvaient les caractériser et donc leur parenté avec le conte et la nouvelle ; ce qui revient à dire, tel que nous l'avons souligné plus haut avec Vibert, qu'entre le genre qui nous occupe ici et le conte poétique ne s'installe aucune solution de continuité. Par la suite pour éviter certaines équivoques qui pourraient surgir des remarques de Viègnes, nous nous adresserons aussi vers les études de Ricœur et nous reviendrons alors sur le concept de *mimésis artiste* qui nous permettra de bien souligner que, contrairement à ceux que nous pourrions penser, la poéticité d'une composition n'est pas inversement proportionnelle à sa narrativité mais qu'elle tient plutôt à la manière par laquelle les facteurs propres du récit se déploient.

Il s'agira donc de savoir comment ceux-ci se combinent avec ces autres éléments qui déterminent le poétique. Nous verrons par exemple que les tendances à l'atemporalité, à la suggestion, à l'organisation symétrique que nous avons relevées dans les pièces à peine analysées reviennent sous des formes plus ou moins contigües aussi dans ces œuvres moins facilement classables. Pour bien faire ressortir un tel aspect nous garderons toujours une optique comparatiste et par là, nous nous tiendrons fidèle au concept de "ressemblance de famille" indiqué au début de ce travail. Pour mieux organiser l'exposé de ces phénomènes, nous nous servirons, en plus, des trois catégories sous lesquelles ceux-ci avaient été subdivisés par Émilie Yaouang Tamby dans une thèse consacrée à un corpus comparable au nôtre. Tout en partageant généralement ses remarques, nous nous en éloignerons de toute façon au moment du traitement de la question du rapport entre récit, description et poésie.

À ce point-ci, ayant eu l'occasion d'étudier comment deux membres de l'exclusion mallarméenne pouvaient regagner droit de cité en poésie sous certaines conditions, dans un souci de complétude, nous réserverons également de l'espace à la problématique de la relation poésie et enseignement.

## 3.2 Le narratif, le descriptif et le didactisme en poésie

### 3. 2.1 Le récit et le poème en prose

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la perception de la narration a été quelque peu faussée par le succès conjoint du naturalisme et du roman ; pour bien mettre en lumière, une telle dynamique une contribution très utile a été fournie par Michel Viègnes dans une étude malheureusement inédite, mais connue par le biais de Vibert<sup>1</sup>, qui visait précisément à mettre en évidence ces "dérives diégétiques"<sup>2</sup> du poème en prose baudelairien qu'une critique trop soucieuse de rester conforme aux théories de Mallarmé a souvent eu tendance à occulter<sup>3</sup>.

Pour ce faire, le théoricien s'est tout d'abord chargé d'isoler les critères qui nous permettraient de prouver dans une œuvre l'existence d'un récit, à savoir ceux qu'il nomme la "vectorisation narrative" et le "degré référence spatio-temporelle"<sup>4</sup>. Le premier est énoncé comme "la mise en place, sur un vecteur à la fois logique et chronologique, d'une suite d'actions enchaînées les unes aux autres et tendues vers un dénouement ou une révélation qui, rétrospectivement, justifient l'enchaînement de ces unités narratives". C'est par rapport à un tel principe que l' "Étranger" de Baudelaire se voit par exemple refuser toute pertinence narrative ; la tension vers le final n'est pas de fait ici soutenue par une demande d'information proprement diégétique mais par la curiosité de connaître les préférences d'un des deux locuteurs du dialogue dont la réplique conclusive est bien connue : "J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages"<sup>5</sup>. Le deuxième critère est introduit par contre comme il suit : "tout récit, nouvelle, conte ou roman construit un espace et un temps qui se veulent analogues à ceux de l'expérience réelle" ; ceci dit, "Chacun sa chimère" ne peut pas se considérer comme un récit car il ne s'agit en réalité que du "déploiement symbolique d'une syllepse qui joue sur le sens propre et figuré du mot 'chimère'<sup>6</sup>".

---

<sup>1</sup> Ces observations sont tirées d'une communication prononcée en mai 1996 au colloque de Louvain-la-Neuve consacré à "La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres littéraires du Moyen Âge jusqu'à nos jours". Vibert les cite dans *Poète, même en prose* à partir d'un manuscrit.

<sup>2</sup> Comme l'auteur se soucie de le préciser dès l'entrée de jeu, cette expression n'a de sens que dans la perspective d'une poésie qui exclut la narration (Vibert, *op. cit.*, p. 40) et elle se réduit donc à un postulat purement théorique, cela d'autant plus que comme nous l'avons vu dans le premier chapitre grâce aux analyses de Combe, Baudelaire ne renonce jamais au récit, même pas dans les vers.

<sup>3</sup> Vibert rapporte à ce propos une affirmation de Jean Prévost, selon qui "Baudelaire s'intéressait davantage aux êtres et à l'atmosphère qu'aux événements" (*op. cit.*, p. 53). Pour approfondir, voir Barbara Scott et David Wright, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>5</sup> *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, cit., p. 75.

<sup>6</sup> Vibert, *op. cit.*, p. 51.

Ce deuxième critère, du moins tel que nous le connaissons d'après la synthèse qu'en propose Vibert, requiert toutefois quelques précisions. Quoique le concept d'analogie à l'expérience réelle semble comporter l'exclusion des textes narratifs de toutes ces pièces incluant dans leur économie des événements ou des personnages merveilleux, en réalité, parmi les rédactions ayant une certaine pertinence narrative, Viègnes ne manque pas de mentionner aussi "Le Joueur généreux" dont l'un des protagonistes – un diable jouant aux cartes avec le poète – n'appartient assurément pas à l'univers réel quotidien. Malgré la formulation quelque peu ambiguë, l'analogie dont il est question ne se référerait donc pas dans l'intention de l'auteur à la réalisation dans l'œuvre d'un univers diégétique<sup>1</sup> qui soit une copie du monde vécu mais plutôt à cette "précompréhension du monde de l'action, de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel<sup>2</sup>" que tout un chacun se forge au contact avec le réel et sans laquelle, comme il est dit par Ricœur dans *Temps et Récit* (1983- 1985), aucune histoire - quelque irréaliste qu'elle soit - ne pourrait jamais être contée car il serait impossible d'en enchaîner entre eux les événements. Tout en reconnaissant la validité des observations de Viègnes, afin de s'en servir sans risque de malentendus, il nous faut rapporter maintenant les réflexions du philosophe.

En s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, Ricœur propose de considérer le récit, "imitation créatrice de l'action<sup>3</sup>" et *mimésis* au sens aristotélicien<sup>4</sup>, comme une médiation entre un amont, à savoir cette précompréhension de l'ordre de l'action que nous venons de voir et qu'il nomme *mimésis I*, et un aval, *mimésis III*, qui coïncide avec le moment de la lecture et la reconfiguration de la chaîne d'événements mise en place dans l'œuvre grâce à cette précompréhension du monde de l'action propre au premier stade de la *mimésis* que le lecteur partage avec le créateur<sup>5</sup> ; en d'autres termes, pour citer un passage dont les notions impliquées nous seront utiles par la suite, "*mimésis III* marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. L'intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique<sup>6</sup>".

---

<sup>1</sup> Nous utilisons cette expression selon l'acception qui lui est donnée par Étienne Souriau dans *L'Univers filmique* (Paris, Flammarion, 1953) et telle qu'elle est définie *a minima* par Jean-Michel Adam et Françoise Revaz dans *L'Analyse des récits* (Paris, Seuil, 1996) ; à savoir le monde, au sens de monde possible leibnizien, que tout récit construit autour de ses personnages.

<sup>2</sup> *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 108.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>4</sup> Voir à ce propos, *Ibidem*, pp. 66-79.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 136-146.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 136.

*Mimésis II* préside par contre à la constitution du récit dans l'œuvre à travers la *mise en intrigue*, c'est-à-dire une "opération qui tire d'une simple succession [de faits] une configuration<sup>1</sup>" et par là, elle serait d'après le philosophe, médiatrice à trois titres : tout d'abord, parce qu'elle tire une "histoire sensée" d'une suite d'événements en les organisant dans une "totalité intelligible" où chaque élément n'est plus seulement le membre d'une série mais reçoit sa signification par référence à l'unité supérieure à laquelle il appartient ; deuxièmement, parce qu'elle "*compose ensemble des facteurs* aussi *hétérogènes* que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus etc." et, enfin, parce qu'en établissant des liens entre un événement et une histoire, elle en établit d'autres entre chaque événement et la conclusion de l'histoire elle-même et donne "à l'histoire un point final, lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion [...]"<sup>2</sup>.

Comme on peut l'observer, une telle définition présente le grand avantage d'éviter toute ambiguïté relativement aux problèmes de "référence et de vérité"<sup>3</sup> ; comme Ricœur le spécifie plus loin, la *mimésis* est de fait telle "en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue" et il faut se garder d'une interprétation de cette dernière exclusivement "en termes de copie et de réplique"<sup>4</sup>. L'identification entre le récit et le monde vécu, ce que Ricœur appelle le "monde du lecteur" n'est due d'ailleurs, comme on l'a dit plus haut, qu'au succès des récits réalistes et naturalistes qui nous ont habitué – écrit Vibert – à une acception de *mimésis* plus restrictive supposant "non seulement que nous acceptions de croire à l'intelligibilité et à la cohérence d'un monde fictif parallèle, mais encore que ce monde soit la réplique aussi exacte que possible du monde réel"<sup>5</sup>. Les positions de l'auteur de *Temps et récit* ne sont pas à ce propos trop différentes ; voire il ajoute que si l'on accepte la définition de *mimésis* comme "imitation créatrice" et donc de "mise en intrigue", le récit réaliste afficherait même un degré mimétique moindre par rapport aux œuvres de pure invention : "La véritable *mimésis* de l'action est à chercher dans les œuvres d'art les moins

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 127-130.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pp. 255-256.

soucieuses de refléter leur époque. L'imitation, au sens vulgaire du terme<sup>1</sup>, est ici l'ennemi par excellence de la mimèsis. C'est précisément lorsque l'œuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique<sup>2</sup>.

Cette question étant débrouillée, l'existence d'un poème en prose narratif se fait bien évidemment indéniable et à la suite de Viègnes, en reprenant ses deux critères cités plus haut, nous pourrions même procéder à une catégorisation des œuvres concernées selon leurs différents degrés d'investissement diégétique ; quant au *Spleen de Paris*, le théoricien reconnaît, par exemple, outre le niveau zéro précédemment rencontré ("L'Étranger", "Chacun sa chimère"), trois autres classes qu'il n'est pas sans intérêt de détailler brièvement. À la première, appartiennent des textes où le récit se limite à une seule fonction structurale et où le personnage, quoique emblématique, ne s'élève pas jusqu'au symbole, pensons à ce propos à "Un Plaisant" dont le protagoniste est "un magnifique imbécile" qui paraît "concentrer en lui tout l'esprit de la France"<sup>3</sup>. À la deuxième, sont reconduits par contre des récits plus proprement "symboliques" où l'événement trouve tout son sens à partir d'un commentaire ou d'une intervention métatextuelle qui explicite que le "fonctionnement narratif de la pièce est strictement inféodé à une réflexion philosophique ou morale qui lui est antérieure", tel est le cas du "Chien et le flacon", où le chien est le pareil d'un public "à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats"<sup>4</sup>, mais aussi du "Fou et la Vénus", du "Mauvais vitrier" et encore du "Vieux saltimbanque" qui doivent leur efficacité à un arrière plan allégorique. Enfin, à un niveau plus complexe, figurent "Une mort héroïque", "La Corde", "Le Galant Tireur" et "Le Joueur généreux" qui, en mettant en scène "la construction d'un monde imaginaire organisé en personnages, faits, espace, temps et causalité"<sup>5</sup>, se laisseraient lire, en raison aussi de leurs dimensions, comme des contes et des nouvelles à part entière.

Certainement, ne se fondant pas sur des caractères mesurables mathématiquement, de tels regroupements se prêtent aisément à discussion ; pensons à ce propos au "Mauvais Vitrier" dont l'arrière-plan allégorique n'entrave pas, si l'on décide de focaliser davantage sur les aspects narratifs, un repositionnement de la pièce parmi celles qui se rapprochent de la nouvelle. Cependant, accepté un tel inconvénient, de démarcations pareilles pourraient aussi être tracées à l'intérieur de notre corpus ; la structure des "Dieux" de

---

<sup>1</sup> Non pas donc au sens aristotélicien de "*mutos*", à savoir mise en intrigue.

<sup>2</sup> *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 345.

<sup>3</sup> *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, cit., p. 78.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>5</sup> Les citations de Viègnes sont toutes reprises chez Vibert, pp. 51-53.

James, courte anecdote ridiculisant les stagiaires du Barreau, est par exemple comparable par ses dimensions, par son contenu diégétique réduit et encore par la valeur attribuée aux sujets représentés à "Un Plaisant" alors que pour le rôle symbolique des êtres mis en scène, les petits "contes" de Chainaye pourraient s'inclure dans le deuxième groupe à peine mentionné ; aux textes du dernier classement, s'apparente par contre "Le Triomphe de l'amour" qui, relatant la rencontre d'un jeune prince en quête d'amour avec un couple de lépreux dont la capacité de surmonter les obstacles s'opposant à leur union le fortifie dans sa recherche, développe un réseau de personnages assurément plus complexe. Enfin, quoique ce soit moins aisé<sup>1</sup>, il n'est pas non plus impossible d'identifier parmi nos œuvres, des rédactions qu'on pourrait considérer – selon les termes de Viègnes – non-narratives ; citons dans *L'Âme des choses*, "Mon âme est comme un énorme globe de cristal", entièrement dominé par l'analogie entre le minéral du titre et le génie du poète, mais aussi, dans *Le Fou Raisonnable*, "Crucifiement", expression lyrique et symbolique, comme nous le verrons, des angoisses de Goffin.

Ayant vu que parmi les écrivains de l'époque, la présence d'un récit n'encomrait pas la réception des œuvres comme poème, de ces rangements des textes, il ne faut pourtant pas déduire que les pièces les plus narratives soient également les moins poétiques ; ce qui compte en ce sens n'est pas tant de fait l'absence d'une dimension diégétique mais plutôt la manière par laquelle le contenu narratif se déploie dans la pièce. On revient ainsi à cette distinction capitale entre mimésis artiste et mimésis réaliste que Vibert posait en référence principale pour démarquer le conte poétique du conte et de la nouvelle mais qui s'adapte bien aussi à la tentative de départager ceux-ci du poème en prose ; rappelons de fait que, comme nous allons le revoir, entre ce dernier et le conte symboliste n'existerait d'après le chercheur aucune ligne de séparation nette. Il est temps alors de nous arrêter davantage sur cet aspect.

### **3.2.1a "Mimésis réaliste" vs "Mimésis artiste"**

Dans le premier chapitre, la "mimésis artiste" a été introduite comme un particulier développement du récit qui, grâce au pouvoir suggestif de l'analogie, en faisant primer

---

<sup>1</sup> Faute de place, nous ne nous arrêtons pas ici sur cette question qui ne nous concerne à vrai dire qu'en moindre mesure. Cependant, il nous sied de souligner qu'il est difficile, voire impossible, d'isoler des pièces qui soient purement non-narratives ; on devrait plutôt dire que l'objectif primaire de ces œuvres n'est pas de nous raconter une histoire. C'est ce qui est bien mis en évidence par Laurent Jenny dans "Le poétique et le narratif" (*Poétique*, n. 28, 1976) où l'auteur identifie des éléments narratifs aussi dans un poème au lyrisme éprouvé tel que le second "Spleen" des *Fleurs du mal*.

sur les rapports de causalité entre les événements toute une série d'autres associations, échos et parallélismes assure l'émergence dans le conte poétique en prose de ce surplus de sens - qu' "on disait naguère signifiante" - capable de nous laisser entrevoir cette partie de mystère qui domine notre relation au monde et aux autres, c'est-à-dire ces vérités incertaines et ambiguës que les symbolistes ne cessent pas d'investiguer. Dans la plupart des cas, un tel agencement s'accompagne de la reprise d'éléments merveilleux, à cet effet plus facilement exploitables, mais à vrai dire rien n'exclut *a priori* le recours à des facteurs tirés du monde réel ; à ce propos, nous avons déjà vu comment par exemple dans "Suggestion" de Rodenbach, la relation d'un épisode concevable dans la réalité se fait, à travers une particulière organisation des éléments diégétiques, révélation de l'influence inconsciente que peuvent exercer sur nos actions ces coïncidences et ces correspondances étranges responsables dans l'œuvre d'un uxoricide autrement immotivé. Comme nous venons de le dire, la singularité du conte poétique en prose, ne réside pas de fait dans le sujet choisi mais au contraire dans sa présentation ; dans *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, Émilie Yaouanq Tamby a écrit : "[i]l faut se demander comment l'événement se dessine, quels éléments prennent le statut d'événements, mais aussi comment est présenté l'enchaînement de ces événements, enchaînement spatio-temporel ou causal<sup>1</sup>".

À la lumière de ces observations, dans ce qui suit, nous allons donc analyser plus dans les détails, les phénomènes, en partie déjà rencontrés, qui distinguent la mimésis artiste de la mimésis réaliste ; pour ce faire, nous nous appuierons précisément sur le travail de Tamby qui, ayant relevé dans les courtes proses publiées par des auteurs francophones et hispanophones entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles des traits en tous points comparables aux nôtres, les a subdivisés en trois catégories générales, à savoir la discontinuité, la tentation de l'atemporel et la répétition.

### **3.2.1 b Discontinuité, tentation de l'atemporel et répétition**

La mimésis réaliste suppose que le monde fictif représenté soit une copie aussi exacte que possible du monde externe ; les écrivains sont soucieux de comprendre et de dire le vrai sur les mécanismes sociaux et sur les principes qui déterminent le choix des individus, ils font précéder l'élaboration de leurs preuves par des études scientifiques et

---

<sup>1</sup> *Lyrisme et narration dans les contes proches du symbolisme et du modernisme, en langues française et espagnole*, cit., p. 54.

ils font agir leurs personnages selon les mêmes règles qui sont censées régir l'homme réel, à savoir celles de l'hérédité ou d'une psychologie déterministe. Dans les récits, il est par conséquent indispensable de bien préciser les coordonnées spatio-temporelles et de relier les événements entre eux par des rapports logiques et rationnels. De là, nous voyons se dessiner une certaine forme de continuité liée tant à la suite des actions rapportées et à leur succession sur la ligne temporelle, tant aux chaînes causales qui en règlent la progression. Et ce sont précisément ces caractéristiques qui sont mises en cause dans le poème en prose et le conte poétique qui, s'intéressant à d'autres vérités, agencent bien évidemment leurs éléments diégétiques selon d'autres formules.

### **3. 2.1c Discontinuité**

Avec ce terme Tamby indique un aspect commun à maints textes de son corpus mais qui, étant donnée l'hétérogénéité spécifique aux poèmes en prose et aux contes poétiques, assume des tournures chaque fois diverses ; pensons tout d'abord à ces compositions dont la discontinuité tient notamment à la fragmentation de la suite événementielle, c'est-à-dire à la représentation d'épisodes autonomes et affranchis de tout ce qui les précède et qui les suit sur la ligne temporelle. Quoique récurrente aussi dans les autres genres narratifs courts, dans les œuvres qui nous intéressent ici, une telle caractéristique touche en effet des extrêmes ; considérons à ce propos les rédactions informées par la flânerie qui, centrées sur des scènes très brèves saisies au vol par les poètes au cours de leurs pérégrinations citadines, sont dépourvues de véritable intrigue et ne trouvent leur intérêt que dans la valeur emblématique de l'instant immortalisé. Parmi les pièces déjà mentionnées : "Petits Mendians" de Maubel met en évidence la noblesse d'âme des déshérités, "Les Dieux" de James insiste sur le ridicule des stagiaires du Barreau, "Le Joueur d'orgue" de Krains révèle l'ingratitude d'une vie obligeant à la mendicité un vieux combattant de Sedan.

Une telle parcellisation de la chaîne des événements n'est cependant pas une prérogative de ces créations-ci et ailleurs elle peut aussi remplir d'autres fonctions. Dans "Sacrifice" de Jules Destrée la focalisation sur un seul moment de l'action permet de mieux faire ressortir l'émotion liée à la circonstance relatée, à savoir – on l'a dit - la violence de l'infanticide ; dans le "Grand Mur" de Chainaye, elle assume une connotation mystique et se fait révélatrice de l'intensité et de la brièveté de ces rares minutes d'élection pendant lesquels l'artiste entre en communion avec les forces mystérieuses de l'univers. En se rapprochant un soir d'un grand mur vers lequel il s'était toujours senti



attiré et vers lequel il allait comme à un ami quand il était "accablé de lourdes peines", le poète de *L'Âme des choses* se retrouve face à des réalités jusqu'alors inconnues :

Soudain, un monde nouveau de pensées souveraines s'ouvrit à moi, pour se refermer aussitôt. Mais j'avais communiqué. Un apaisement et une force inconnus étaient entrés en mon âme.

Et, depuis lors, je n'ai plus ressenti le besoin de me plaindre aux hommes. Je sais l'inutilité de parler (*J.B.*, janv. 1891, p. 62).

De toute façon, c'est au niveau des recueils qu'un tel fractionnement de la ligne temporelle se rend le plus évident ; les blancs laissés entre les compositions matérialisent cet avant et cet après que la narration ne prend pas en considération et ils soulignent donc davantage l'autonomie des intervalles représentés et cela, aussi dans les volumes auxquels la présence dans toutes les pièces du même personnage garantit une certaine continuité. En laissant de côté les ouvrages de nos auteurs qui se donnent à lire comme des miscellanées de leurs meilleurs pages plutôt que comme des ensembles organiques dont on puisse dégager une unité narrative supérieure<sup>1</sup>, si l'on pense à des réalisations françaises comme *Les Chansons de Bilitis* (1894) de Louÿs, il est clair de fait qu'en dépit d'une disposition qui semble vouloir restituer chronologiquement les étapes de la vie de l'héroïne<sup>2</sup>, les vides s'interposant entre les différentes productions correspondent à autant de ruptures et de silences sur une chaîne événementielle dont le poète ne nous restitue que les instants les plus féconds<sup>3</sup>.

En restant dans le domaine métropolitain, une telle poétique du fragmentaire peut aussi être observée dans les recueils réunissant des compositions plus étendues, tel est le cas chez Henri de Régnier de "Monsieur d'Amercœur", premier sous-recueil de *La Canne*

---

<sup>1</sup> Pourvu que l'on accepte d'admettre comme élément fédérateur la stabilité de l'énonciation et de voir dans le protagoniste du conte final un alter ego du "je" qui s'exprime dans les deux sections précédentes, la seule exception à cette remarque serait de fait *Vers de l'espoir* de des Ombiaux qui, du moins à un niveau symbolique, rapporte un parcours de transformation cohérent. Après avoir donné libre cours à l'expression de ses angoisses dans le premier sous-recueil, le même sujet lyrique se rapproche de Dieu au contact avec les "Villes du rêve" et parvient par personne interposée à une véritable conversion dans le "Triomphe du Verbe".

<sup>2</sup> C'est précisément cet aspect qui justifie le sous-titre "roman lyrique" que l'auteur ajoute au texte à l'occasion de l'édition de 1898. À ce propos, rappelons aussi une lettre à Alfred Vallette où chaque pièce du recueil est comparée à un chapitre : "Ne vous effrayez pas : il y a un moyen de tout concilier, c'est de considérer chaque morceau comme formant un chapitre de ce roman lyrique, et de l'imprimer en belle page, en regard d'une page blanche" (*Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 323-324).

<sup>3</sup> N'oublions pas, qui plus est, qu'en poursuivant la fiction introductive selon laquelle les chansons du recueil seraient en réalité des traductions des poèmes de la poétesse grecque du titre, Louÿs prétend ne pas avoir traduit certaines des pièces qu'il a retrouvées. En n'en reportant que les titres sur de pages blanches, il augmente le numéro de blancs et de vides narratifs qui ponctuent l'œuvre.

*de Jaspe* (1897)<sup>1</sup> réunissant des contes comme "Aventure marine et amoureuse" et "La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde" qui dépassent carrément les dimensions de l'anecdote. Le premier relate les errances du protagoniste jusqu'à sa rencontre avec une femme-sirène ; le deuxième introduit dans une sorte d'intrigue criminelle des éléments mythologiques comme des faunes et des centaures. Malgré leur longueur et en dépit du retour constant – ne fût-ce qu'en témoin de faits – du même personnage, la continuité événementielle est ici constamment détruite car non seulement les différentes compositions, autonomes de celles qui les entourent, ne suivent aucun ordre chronologique mais chaque fois elles nous transportent dans un univers diégétique nouveau où M. d'Amercœur lui-même – tantôt marin, tantôt dandy – peut voir changer son statut. Au détriment de toute linéarité, l'accent est mis donc encore une fois sur les moments individuels, ce qui est pleinement en accord avec ce que le protagoniste soutient dans le conte éponyme qui ouvre le sous-recueil. Lors d'une rencontre avec le jeune homme qui deviendra par la suite le narrateur de ses aventures, relativement à l'hypothèse de l'écriture de sa biographie, M. d'Amercœur s'emporte, déclare son opposition et nous rappelle l'importance de la valeur intrinsèque de chaque seconde. Lisons :

Écrire sa vie, retrouver l'ordre de nos statures, les motifs de nos actes, la place de nos sentiments, la structure de nos pensées, reconstituer l'architecture de notre Ombre ! Mais rien ne vaut que par la perspective où le hasard dispose les fragments où nous survivons. [...] Tout est perspective et épisodes. Une statue, de maints gestes intermédiaires, n'en fixe que le décisif. Quel souvenir médiocre vous garderiez de moi, si vous saviez tout de moi-même ! [...] Je détruirais une disparate nécessaire. [...]

Tout homme à s'expliquer se diminue. On se doit son propre secret. Toute belle vie se compose d'heures isolées. Tout diamant est solitaire et ses facettes ne coïncident à rien d'autre qu'à l'éclat qu'elles irradient.

On peut, pour soi, et encore, avoir vécu chacun de ses jours ; aux autres il faut apparaître intermittent<sup>2</sup>.

À une époque où l'antipositivisme avait désormais dénoncé l'impossibilité de tout expliquer par la rationalité et où les symbolistes reconnaissaient la présence dans nos vies d'une part irréductible d'inconnaissable aussi bien que le pouvoir du hasard, le projet d'une biographie devait paraître aux yeux de l'auteur peu sensé. Étant donné ces prémisses, une narration continue visant à "élucider, point par point, une existence"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Quant à l'économie de ce sous-recueil à l'intérieur de *La Canne de Jaspe*, voir tout particulièrement les sections dédiées au sujet dans *Contes symbolistes* II, cit.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 235.

n'était plus concevable et cela sans compter que la spécification de chaque détail aurait aussi entraîné la perte de ce halo d'indétermination dont la fonction esthétique avait été bien relevée – on l'a vu – par Mallarmé.

Ceci dit, ce qu'il nous faut vraiment retenir de cet auteur étranger à notre corpus est la synthèse qu'il nous propose dans le passage cité de tous les phénomènes attenants à la discontinuité que nous pouvons distinguer dans nos œuvres. En effet, à côté de cette exigence de mystère sur laquelle nous nous arrêterons encore plus tard et de cette tendance à peine vue à la segmentation du vecteur temporel, ce qui résulte en une rupture de la linéarité diégétique et en une sublimation du moment que Tamby appelle "discontinuité narrative"<sup>1</sup>, dans ce qui suit, nous reconnâtrons aussi une certaine "discontinuité causale"<sup>2</sup>, à savoir une dégradation des liens logiques censés régler la succession des actions et des événements qui se traduit souvent, pour reprendre encore une fois la chercheuse, en une "poétique de la divagation"<sup>3</sup>.

Utilisé par Mallarmé pour décrire le disparate qui marque son recueil de proses de 1897 - "*un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture*"<sup>4</sup>, le terme "divagation" renvoie à "une errance, et par extension, à une absence de plan et de raisonnement, voire au désordre de l'esprit" et Tamby, après en avoir examiné les diverses acceptions chez plusieurs poètes du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, l'emploie tout d'abord pour décrire les productions des poètes-rôdeurs ; dans ce cas, le choix des images relatées ne dépendrait de fait ni d'une intrigue plus étendue, ni – du moins apparemment - d'un programme préalable bien déterminé<sup>6</sup> mais plutôt de ce hasard dont M. d'Amercœur

---

<sup>1</sup> *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, cit., pp. 289.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>4</sup> Mallarmé, *Poesie e prose*, cit., p. 196. – Derrière l'apparent décousu, ce recueil cacherait de toute façon une propre cohérence : "*les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique – si je les vois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine*". Et cette pensée serait la même qui nourrissait le projet du Livre où le disparate aurait dû aboutir à une forme cohérente et unitaire ; voir à ce propos, Lucie Normandin, "Divagations ou le flagrant délit du livre", *Études françaises*, Le livre-texte, vol. 18, n. 3, hiver 1982.

<sup>5</sup> *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, cit., pp. 238-239.

<sup>6</sup> Bien évidemment, l'artiste-flâneur n'est pas un simple fainéant mais un homme dont la posture face à ce qu'il peut voir a un objectif défini ; dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire a écrit : "Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le *grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire" (*Œuvres complètes*, cit., p. 553. Cet article a paru pour la première fois dans *Le Figaro* entre le 26 novembre et le 3 décembre 1863).

soulignait justement l'importance. Exposés au désordre du monde externe, les écrivains sont de temps en temps attirés accidentellement par des scènes à leurs yeux emblématiques et ils décident de les élever à la dignité littéraire ; pour se limiter à une seule citation, rappelons comment c'est à l'improviste que Krains rencontre par exemple l'artiste de rue remémoré plus haut : "je cheminais lentement [...] quand m'arrivèrent les notes langoureuses d'un orgue de barbarie" (cit.).

C'est de toute façon dans les textes renvoyant à des conditions spatio-temporelles où les lois physiques et rationnelles de l'univers positif n'ont plus de cours – pensons au merveilleux, aux rêves et à toute autre forme de vision et d'hallucination – que cette discontinuité et cette divagation que nous venons d'introduire assument les formes les plus intéressantes. La rupture de l'enchaînement logique permet de fait aux événements de se succéder sans suivre un schéma de rapports cause-conséquence et les auteurs peuvent disposer l'une après l'autre des scènes et des images déliées entre elles. En défiant les principes de la mimésis réaliste, les articulations deviennent incohérentes, les espaces se multiplient, la chronologie commune est mise en crise et finalement la représentation apparaît comme instable et confuse. Á ce propos, observons ce qui se produit dans "Triomphe du Verbe" de des Ombiaux.

Pièce conclusive du recueil éponyme, ce récit se compose de trois longues parties numérotées. Ayant déjà eu moyen d'en synthétiser l'histoire, arrêtons-nous sur la deuxième, à savoir la seule qui soit entièrement colloquée sur le plan de la dimension onirique. Dans le paragraphe introductif, il est précisé que le sujet de ce qui suit est représenté par les "visions" charmant le "sommeil" du prince protagoniste ; dans le final, il est rapporté le moment du réveil après lequel, fortifié par la révélation de la "Toute-Puissance divine, en sa gloire d'or" (*JB*, 15 janv. 1890, p. 55), le héros reprendra son chemin vers la rédemption et la purification du vice de la chair.

Dans cette section, les liens de nécessité logique sont complètement relâchés et, comme en un véritable songe, le texte se développe en juxtaposant inconséquemment plusieurs images ; en contraste avec les principes de la physique, une flamme se tient tellement droite qu'elle "indui[t] l'esprit à ne plus considérer que sa fixité" (*Ibidem*, p. 50) et le protagoniste passe de la grand-place d'une ville cauchemardesque aux endroits les plus divers d'un monastère sans jamais parcourir l'espace entre ces lieux. Et c'est précisément ce dernier aspect qui contribue davantage à cette impression de décousu qui,

commune à l'intégralité de l'œuvre, se manifeste dans ce passage d'une manière particulièrement remarquable. Soucieux de respecter la dynamique propre aux rêves, des Ombiaux ne se préoccupe pas en effet de justifier ces changements soudains de décor et au contraire il les met encore plus en évidence en les faisant coïncider avec des blancs typographiques et en reprenant chaque fois la narration avec l'indication de la nouvelle position de son personnage. Rapportons à ce propos le début de chaque sous-section :

"Il se trouvait dans une ville de rêve."

"Par un long couloir taillé dans le roc [...]"

"C'était dans une grande salle très sombre"

"Ce fut une suite de salles où des moines blancs [...] recherchaient les mystères des temps oubliés",

"Une frêle et blanche mélodie [...] s'épandit sous les voûtes",

"Dans la fumées des encensoirs et des thuriféraires entre les stalles de chêne sculpté"

"Il se réveilla et partit [...]". (*Ibidem*, pp. 45-58)

Bien évidemment, ne connaissant pas ce qui sépare tous ces différents coins, il serait pour nous impossible de redessiner la géométrie de cet édifice qui, en multipliant ses salles et en abritant dans son périmètre des ruines, des arbres et même un torrent (*Ibidem*, pp. 49-54), se construit selon une planimétrie chaotique et infinie ; ce qui, conjointement au halo de flou et de mystère entourant ses habitants, confère à l'ensemble une sensation d'immatérialité capable de restituer à plein celle de l'objet choisi. Tout au long de cette portion du texte, il n'est de fait question que de figures fantastiques qui sortent tout droit des légendes du Moyen-âge ou qui apparaissent - pour disparaître aussitôt - comme suspendus en l'air : pensons aux moines alchimistes "penchés sur des creusets bouillants de métaux en fusion" (*Ibidem*, p. 51) aperçus dans l'un des couloirs de ce bâtiment mirifique ; aux âmes s'envolant "comme d'obscur phalènes" autour d'un feu ; aux religieuses aux "corps assouplis", qui "gliss[ent] sur les dalles comme des souvenirs des choses mortes" (*Ibidem*, p. 50). Et ce sont ce même manque de logique et cette même sensation de nébuleux qui marquent les paragraphes relatifs aux visions qui, plus que toutes les autres, achemineront l'homme vers Dieu.

Le passage s'ouvre avec la description du décor fastueux de ce qui devrait être un lieu de culte chrétien ; au milieu, une théorie de prêtres aux riches parements évolue en procession. De là, le regard s'arrête sur les "sept symboles du Verbe" qui, "[e]n orfrois, en broderies, en reliefs", "brillent" quelque part sur les surfaces des vêtements ou du mobilier liturgique ; la collocation précise reste toutefois inconnue (*Ibidem*, p. 52) et ces signes semblent flotter en l'air. Un court paragraphe reproduit par la suite celles qui seraient censées être les réflexions du rêveur qui, face à la majesté de ces visions, réalise que, malgré tous ses opposants, le christianisme finira toujours par triompher ; notons de toute façon qu'à l'exception d'un tiret, rien n'explicite la transition aux pensées de l'homme :

— Elle sera vaine, la philosophie des sages et des rhéteurs, vains leurs discours aux nombreuses subtilités, inutiles leurs sciences, vains les imprécations et les blasphèmes des hérétiques et des excommuniés, de tous les ennemis hurlant du christianisme". (*Ibidem*, p. 53)

D'une manière pareillement abrupte, dans les lignes successives, l'attention se déplace sur une représentation de l'Église dont la nature et l'emplacement sont cette fois-ci totalement indéterminables ; s'agit-il d'un tableau accroché aux parois du monastère, d'un dessein qui orne quelque pièce de l'ameublement ou encore d'une hallucination voltigeant sous le plafond comme un hologramme ? Lisons :

Debout dans la majesté des siècles, sereine sous ces grands nuages blancs, gris, noirs, de vent et de tempêtes qui tourbillonnent autour d'elle, l'Église. Un assaut furieux est livré contre elle. (*Ibidem*)

Les adversaires de la religion, à savoir le matérialisme et le positivisme, se transforment maintenant en des monstres que des archanges bénis par le Christ se chargent de contraster :

Tous les monstres qu'enfantèrent les imaginations les plus affolées de sacrilège et de débauche, animaux fantastiques du mal, tels en conçut, dans l'épouvante de sa ferveur, le moyen-âge...

Debout sur les murs de l'enceinte des archanges radieux, calmes au milieu du combat, vêtus de lin, aux grands yeux purs, ayant à la main une arme de feu, font crouler d'un geste les lourdes échelles où s'accrochent des grappes vivantes. Les javelines, la mitraille des catapultes et des balistes, précipitées vers eux se détournent, les épées, les lances et les masses d'armes se brisent sur leurs robes blanches.

C'est que, de la blessure ouverte du crucifié, un jet de pourpre jaillit dans une coupe d'or, de laquelle, vers les combattants se répandent les rayons vermeils de la grâce sanctifiante qui les rend forts et invincibles aux combats. (*Ibidem*, p. 53)

Depuis ce moment, le visuel cède la place à l'auditif et le texte nous restitue par bribes les paroles d'une messe sans toutefois spécifier qui les profèrent ; dans l'extrait suivant, les guillemets enferment les mots du Christ sur la croix, qu'on peut supposer prononcés par les officiants, alors que le tiret annonce ceux du protagoniste. Remarquons de toute façon que ce même signe, d'une manière peu cohérente, ouvre aussi une partie descriptive :

— Être là! dans une étendue de siècles obscurs, avec quelque chose de perdu que l'on pleure et que l'on réclame !

"Seigneur, donnez-moi des mains pleines de guérisons pour ceux que j'aime, et prenez tout mon sang. Mais que chacune des gouttes de mon sang soit un baume pour les souffrances".

— Sur les branches en croix, cloué par d'informes morceaux de fer, la face exaspérée de douleur, les cheveux rouges et saignants, le corps meurtri de coups et tordu aux nœuds de l'arbre du Bien et du Mal, et toujours plus las, plus las encore qu'au jour du supplice, il s'écriait :

"Quel temps est-il au cadran de siècles de ma souffrance ? Ce n'est pas du supplice que j'ai souffert. Je l'ai subi par amour, pour le rachat des hommes, et tous ceux que j'ai voulu sauver ont passé devant moi, à chaque minute, de chaque heure, de chaque jour, m'ont craché à la face, mis la lance dans la plaie et fait boire à l'éponge de fiel. Tout a été vain, tout inutile".

Et sa tête retombait plus lasse encore, et le sang ruisselait plus fort des cheveux sur les épaules meurtries (*Ibidem*, p. 54)

Puis, d'autres voix commencent à s'élever et à se confondre en un tumulte bruyant :

Clamaient les voix de prêtres des paroles latines, comme des glas. Mystérieux mots d'une langue morte, si puissants d'éternité, de damnation, de repos. Mots d'une sombre harmonie aux syllabes longues et vibrantes et grondantes, évocatoires d'immensités noires, de ténèbres et d'épouvante et résonnant dans les cœurs comme des bruits lointains et sourds de la foudre prochaine.

Et de ces *De Profundis* s'élevaient comme des archanges sortant de l'abîme, des voix d'enfants, des voix grêles aux inflexions raides, — telles en leur évocation plastique, à des enluminures de missel, aux contours durs, en leur pure et idéale et blanche virginité — radieuses en leur envollement serein, et graves, intercédant pour les pardons! (*Ibidem*)

Sans aucune forme de raccord, on passe ensuite aux mélodies des orgues et aux sensations synesthétiques qui s'y rattachent ; comme les répliques d'un chœur, des phrases entre guillemets, énoncées apparemment par les ecclésiastiques, s'alternent à ces évocations musicales :

Les orgues disaient les parfums trop doux, l'ivresse des fleurs aux senteurs pernicieuses, et les musiques qui charment et endorment l'âme.

"Seigneur, ayez pitié de nous, ne nous condamnez pas en ce jour terrible".

Les orgues disaient les nuits d'amour, les folles jouissances, les ruts des corps inassouvis.

"Elle est tombée la grande Babylone, elle est tombée et elle est devenue la retraite de l'esprit immonde, sa condamnation est venue en un moment".

Les orgues disaient les tristesses des lendemains et des déclin, les meurtrissures et les douleurs du cœur frappé chaque jour, les abjections et les détresses, le calvaire des joies, le néant des plaisirs.

"Seigneur, voici ma chair en deuil de l'amour" (*Ibidem*, p. 55)

En nous renvoyant à Bruges dont l'importance pour des Ombiaux sera dite dans le quatrième chapitre, l'auteur focalise finalement sur le prêtre qui, soulevant la fiole du Sang du Christ, offre à l'homme cette révélation de la Toute-Puissance divine qui le réconfortant lui permettra au réveil de reprendre son chemin :

Après le signe de la croix, le signe de toute vie, le prêtre ayant élevé de ses mains recouvertes du vêtement tissé de soie, la relique autrefois apportée de Palestine par les Croisés, à la lueur d'un rayon de lune passé à travers le cœur ouvert d'une sainte de vitrail, dans la fiole de pur cristal enchâssée en l'or, le Sang du Christ !

Dans le silence des orgues et des chants, où les flammes des cierges semblaient être les pleurs des ténèbres, une voix qui montait au ciel dans un vol d'archanges, une voix d'amour et de délivrance s'écria :

"La Chair est redevenue le Verbe"

Et la nappe blanche de l'autel frissonnait en reflets de moire, comme si les ondes lumineuses et sonores d'une céleste harmonie s'y étaient fixées frémissantes (*Ibidem*).

En résumant, dans cette section, la représentation se fait floue, des situations aux liens souples se superposent et le récit paraît s'interrompre à chaque changement de décor pour reprendre par la suite dans des conditions différentes ; encore une fois la suite des événements paraît donc être déterminé par le hasard et divaguer de ce vecteur narratif qui serait censé nous conduire à la communion finale avec le Seigneur.

Et c'est une organisation de l'œuvre par plusieurs aspects semblable que nous retrouvons aussi dans "Pensées", création inédite dans nos deux revues que Jules Destrée fait paraître en 1886 dans *Lettres à Jeanne*, premier volume de l'auteur (Bruxelles, Veuve Monnom) réunissant à côté des lettres proprement dites, adressées à la jeune fille dont il



est abondamment question dans son journal<sup>1</sup>, des nouvelles réalistes<sup>2</sup>, des souvenirs de voyage<sup>3</sup> et d'autres contes influencés par les lectures de Poe, Quincey, Huysmans et Baudelaire<sup>4</sup>. Inséré dans une sous-section du recueil dénommée "Rêves" mais repris plus tard dans *Les Chimères* (1889) comme production totalement autonome sous le titre "Réflexions confuses", ce texte ne se donne pas expressément à lire comme la relation d'un rêve nocturne et il se situe vraisemblablement à la limite entre celui-ci et la rêverie les yeux ouverts ; malgré cela, comme dans la pièce à peine analysée, l'enchaînement des images ne répond pas à des rapports de nécessité causale et logique et à la fin de chaque paragraphe, le passage au prochain se fait soit à travers la transformation du comparé d'une similitude en l'objet de la scène suivante soit, plus généralement, par association d'idée.

Dans le premier paragraphe, l'attention est focalisée sur les ouvriers d'un laminoir qui, torse nu, tiennent en main des pinces serrant des barres de fer tordues "comme des serpents" ; dans le deuxième paragraphe, ces animaux se matérialisent et attaquent la poitrine du narrateur, lui-aussi torse nu :

Tout autour de moi gronde et trépide le laminoir. Les machines avec leurs allures fantastiques de monstres conscients, remplissent de leurs noires ossatures le grand hangar où s'élabore le fer. Et dans des éclaboussements de lumière sanglante, des hommes au torse nu, se démêlent, splendides, au milieu de la symphonie formidables des ferrailles et des vapeurs. Ils guettent au passage et empoignent dans leurs pinces intrépides les barres de fer rouge qui jaillissent des laminoirs, qui s'allongent, se recourbent et s'élancent comme des serpents.

---

<sup>1</sup> Pour une brève présentation des *Lettres* et du rôle joué par Jeanne dans la vie du jeune écrivain, voir Raymond Trousson, "L'écrivain", Philippe Roberts-Jones, Jean Tordeur, Raymond Trousson, Georges Henri-Dumont, *Jules Destrée. Le Multiple*, Bruxelles, ARLLFB, 1995, pp. 16-20. Quant à son journal voir l'édition citée plus haut.

<sup>2</sup> "Bourgeoisie", "Les Enfants", "La Médaille". Destrée révèle ici les hypocrisies morales qui se cachent sous la conduite apparemment irrépréhensible des bourgeois contemporains ; en particulier, "Bourgeoisie" nous raconte comment M. Rochecourt accepte l'infidélité de son épouse afin d'obtenir des faveurs de ses amants, de hauts fonctionnaires du gouvernement. Pour une analyse de ces textes, voir : Raymond Trousson, "L'écrivain", cit., pp. 19-21.

<sup>3</sup> Dans ses "Croquis d'Italie", l'écrivain rapporte les impressions que lui ont suscitées les paysages et les œuvres d'art admirés lors de ses voyages en Italie de 1882 et 1883.

<sup>4</sup> Les deux contes en question sont "Rouge sur Blanc" et "L'Irréparable". Le premier déjà paru aussi dans la *Revue artistique et littéraire* reprend la figure du peintre tourmenté par son art qui depuis *The Oval Portrait* de Poe hante la littérature décadente et nous montre un jeune homme poignarder sa copine afin de pouvoir mieux représenter l'effet du sang rouge sur sa poitrine blanche ; le deuxième, déjà publié aussi dans *La Jeune Belgique* en octobre 1886, insiste par contre sur l'obsession du protagoniste pour l'acte irréparable célébré par Poe et Baudelaire. Pour plus de détails, voir : Raymond Trousson, "L'écrivain", cit., pp. 24-25).

Comme des serpents... Et je les sentis venir vers moi [...] mais je n'avais pas les terribles pinces et les muscles héroïques de ces dompteurs de bêtes [...]<sup>1</sup>.

Le passage successif est donc entièrement dominé par la représentation de l'homme aux prises avec ces reptiles lesquels gardent de toute façon la chaleur incandescente des barres de fer et brûlent ainsi sa chair :

[...] cela faisait une végétation terrifiante de lianes de feu qui m'enlaçaient, qui se recourbaient autour de mes pieds, de mes jambes, venaient me frôler la poitrine [...] et je me devinai vaincu, cloué, condamné, mes chairs fumaient, grésillaient avec une écœurante odeur et les implacables serpents montaient toujours, resserraient leur étreinte ; et, avec la conscience d'une résistance vaine, je levai les bras, résigné, comme un crucifié...

Le son du mot "crucifié" conduit maintenant à une apparition du Christ rappelant un dessin d'Odillon Redon et de là, à la possible image de la personne à qui cette vision se révèle ; tout de suite, on passe alors comme en une chaîne, à Calixte, femme pieuse du roman d'Aurevilly *Un prêtre marié* (1865), aux dévots du Moyen Âge et, enfin, aux œuvres des maîtres flamands :

Comme un crucifié... Et un admirable dessein d'Odillon Redon, évoqué par ce mot, m'apparut. À travers la fenêtre d'une chambre noire, cellule ou prison, s'aperçoit vaguement, comme dans un rêve, une inoubliable tête de Christ, couronné d'épines et auréolé, un doigt aux lèvres : l'Éternel mystère ! [...]

Puis je songeai à la personne à qui apparaissait ainsi la sublime figure, à celle qui devait se trouver prosternée, dans la chambre noire. Une femme, certes – car elles seules ont de tels élans de foi ! – triste et souffrante, belle et pure comme une vierge, comme cette fille chimérique de Barbey – un des Rêves les plus extraordinaires et les plus pénétrants de ce Temps – Calixte !

Calixte – cette évocation du Moyen Âge, d'époques troubles de mysticisme et de prière et d'art si patient et si pur, me rappela un merveilleux tableau d'un primitif flamand inconnu – un moine blanc priant avec ferveur un Christ dont les plaies du haut des nuées, saignent vers lui !

Dans la partie conclusive, toute une série de pensées diverses conduisent le poète à prendre conscience de la vacuité et du caractère illusoire de tout, même de l'amour :

Et en réfléchissant aux écrivains qui ont tout dit, et la Vie et le Rêve, aux peintres qui ont tout exprimé, à tout l'art passé, un obsédant vers de Verlaine, si beau ! me traversa l'esprit :

Ah ! tout est bu ; tout est mangé ; plus rien à dire !

---

<sup>1</sup> L'édition des *Chimères* n'étant pas numérotée, nous citons d'après *Lettres à Jeanne*, cit. Pour cet extrait et les suivants, pp. 174-178.

Et je songeai à ceux qui m'entouraient et que j'avais un instant oubliés, à ces infatigables broyeurs de fer et de feu, et désespérément je pensai que jamais jusqu'à eux ne viendrait le nom de Verlaine ou de Barbey ! et avec l'orgueil enfantin de l'artiste et sa passion de supériorité, j'eus un mouvement de fierté à être ainsi seul à avoir eu, dans cette rapide seconde, un vol fugitif de hautaines pensées ! Mais celui qui passait là bas voyait peut-être du haut de sa science, une aussi vaste étendue de connaissance humaine que moi, du haut de mon art et qui sait ! lui-aussi peut-être méditait quelque découverte depuis longtemps rêvée, lui aussi saluait peut-être mentalement quelque savant extraordinaire dont j'ignorais le nom...

Fumée, la Gloire ! Vanité, que la supériorité. Illusion, tout, tout... même l'Amour ! [...]<sup>1</sup>

Ceci dit, il nous faut cependant préciser que si le renvoi à des univers ne correspondant pas à la réalité positive favorise le surgissement de la discontinuité et de la divagation, en réalité, ces mêmes sujets peuvent aussi être traités par nos poètes selon des schémas plus linéaires. Le développement du "Triomphe de l'Amour" d'O. G. Destrée est à ce propos exemplaire. Ayant perdu toute confiance en l'amour, un prince vague sur une plage. Endormi, il rencontre en songe un couple dont l'histoire rallume ses espoirs. Après maintes péripéties, comme la femme lui raconte, c'est paradoxalement par le biais de la lèpre que les deux amants ont atteint le bonheur car, les obligeant à quitter la ville, leur maladie leur a finalement permis de vivre leur sentiment sans plus devoir se soucier des rivalités entre leurs familles. Pareillement, dans "Vision Florentine" (*JB*, déc. 1893), autre pièce des *Poèmes sans rimes*, le récit suit une démarche plutôt cohérente : s'étant assoupi, le narrateur rêve d'être entouré par les âmes de certains grands poètes italiens du passé comme Dante, Boccace et Pétrarque ; ce dernier lui révèle alors le secret de la bonne poésie, soit l'amour de Dieu et le pouvoir élévateur de l'amour terrestre.

À ce point-ci, il nous faut toutefois déplacer notre attention sur un autre facteur. Malgré les différences tout juste relevées, pareillement au "Triomphe du Verbe", la dernière pièce mentionnée d'O. G. Destrée se présente dès l'incipit comme une "vision" eue "dans un rêve béni" (cit., p. 429) ; semblablement, avant d'introduire la rencontre avec les deux lépreux, le "Triomphe de l'amour" nous montre carrément le moment où le jeune prince "s'endormit et rêva" (cit., p. 380). En exploitant les instants de l'assoupissement et du réveil comme une sorte de frontière naturelle, toutes les trois œuvres séparent donc nettement le niveau onirique de la condition spatio-temporelle

---

<sup>1</sup> Signalons que dans la version des *Chimères*, la dernière partie de ce texte - que nous ne citons pas en son intégralité - est quelque peu modifiée pour effacer la présence de Jeanne, présentée dans la version publiée dans les *Lettres* comme une autre source d'illusion dans la vie du poète. Précisons de toute manière que les points de contacts entre les lettres et les autres compositions sont rares.

propre aux protagonistes et ce faisant, elles nous permettent de bien distinguer ce qui se produit sur un plan de ce qui se produit sur l'autre ; un aspect, dans ces cas-ci, d'autant plus important que les protagonistes de ces récits, avant d'accéder au rêve, se situent tous dans un cadre qui risque de s'y confondre. Apparenté par son atemporalité et par les personnages mis en scène aux contes merveilleux, tout comme les songes, celui-ci n'obéit pas de fait aux lois rationnelles du monde positif<sup>1</sup>.

En laissant de côté ces productions, portons-nous maintenant sur ces compositions où, contrairement à ce que nous venons d'observer, les différentes dimensions impliquées dans la narration ne sont pas bien distinguées et où le manque de frontières précises entre réel et irréel rend la représentation et la logique des rapports causaux encore plus opaque.

Contribution de Max Waller au deuxième numéro de *La Jeune Belgique* (15 déc. 1881, pp. 26-28), "Haschisch" se compose de trois courts paragraphes séparés par des blancs. Dans le premier, on se retrouve dans ce qui paraît être un cabinet de médecin : un vieux squelette est suspendu à une potence et ses os claquent lugubrement sous l'effet du vent. Sa "mâchoire dénudée" semble sourire "d'un air macabre et silencieux", d'où la question du narrateur à la première personne : "Pourquoi ris-tu, dis, vieux cabotin ? Pourquoi tes orbites sombres lancent-elles sans cesse ce rictus insensé ?". Dans la section successive, le décor se modifie ; des "moucharabys", des "almées", des "narghilés" et des "eunuques" nous transportent au Moyen Orient où la sultane Djemileh rappelle à son consort les beaux moments vécus ensemble à la recherche de la satisfaction de leurs plaisirs sensuels et voluptueux :

Quand le soir descendait sur Stamboul et que l'œil rouge du Prophète se fermait derrière la grande mer intense, tu faisais venir tes oualems. Ô Mourad ! te souviens-tu comme elles étaient souples avec leur taille nue, comme elles étaient belles dans leurs frémissements ! [...]

Parfois tu prenais ta guzla plaintive, ô Mourad, et tu chantaï de ta voix forte et vibrante cette vieille complainte arabe dont je me souviens encore [...]

Et lorsque tu laissais tomber la guzla, tu baisais ma bouche en murmurant encore : Ô Djemileh ! Ô Djemileh !

Dans la partie conclusive que nous rapportons entièrement, on revient au cabinet du début :

---

<sup>1</sup> Cela est particulièrement vrai pour "Le Triomphe du verbe" qui, dans sa dernière partie, nous montre par exemple le protagoniste subir le même martyre que Saint Sébastien mais avec des flèches qui se transforment en anges pour ne pas le blesser.

Tu me souris toujours, squelette, tandis que mon rêve s'envole dans la nuit. Tu souris, éternel immobile ; pourquoi ? Dis! qui donc es-tu ? ...

Dans le hurlement de la tempête, il me semble que j'ai entendu une voix, une voix douce comme le bruissement des feuilles de palmier, une voix d'ange qui me disait dans le sanglot de l'orage :

"Je suis Djemileh la sultane".

Comme on peut bien le remarquer, en suivant en partie le même modèle observé chez Destrée et des Ombiaux, ce qui dans la composition est qualifié de "rêve" en occupe une section bien délimitée dont les contours sont même marqués par des interruptions typographiques. Les deux dimensions ne restent pourtant pas vraiment isolées car, dans le final, la voix de la sultane, censée appartenir à un monde virtuel, intervient dans celui qu'on suppose réel et elle laisse entendre que le squelette du début lui appartient. La narration ayant été confiée au protagoniste lui-même et celui-ci s'exprimant en concomitance avec les événements, la représentation ne peut en effet que se porter témoin de sa confusion car, comme la jeune fille de la pièce que nous allons analyser par la suite, au moment considéré, l'homme n'arrive pas à distinguer les deux plans. Aux yeux du lecteur cependant cette discrimination est encore possible ; en choisissant comme titre le nom d'un stupéfiant, l'auteur suggère de fait que le "rêve" est en réalité une hallucination narcotique et il nous permet ainsi de tout expliquer logiquement et de repositionner la voix de Djemileh parmi les créations mentales du toxicomane. Une telle rationalisation n'est pas par contre possible dans le conte suivant où il n'est plus question d'une illusion dictée par un état de conscience altéré par des raisons physiologiques comme le sommeil ou la consommation de drogue mais d'une expérience anagogique aux causes indéterminées qui perturbe les sensations du protagoniste et anéantit toute tentative de démêler le tangible de l'idéal.

Publiée pour la première fois dans l'*Almanach de l'Université de Gand* le 12 janvier 1889, "Reine Illusion" est réintroduite plus tard dans le recueil posthume *Contes hors du temps* (1931)<sup>1</sup> comprenant, outre celle-ci, d'autres compositions de Van Lerberghe parues dans *La Wallonie* dont nous nous occuperons plus tard. Le récit campe tout d'abord les personnages dans le réel : "C'était le soir d'un ardent jour d'été<sup>2</sup>", dans un grand parc, "une famille de notables négociants hollandais dans l'exportation des harengs" causait d'affaires. Plus loin, Blanche se baignait nue dans un bassin. En cette

---

<sup>1</sup> Sur la genèse de ce recueil, qui contient aussi des récits en vers libres, voir la "Lecture" de Paul Aron dans Charles Van Lerberghe, *Contes hors du temps*, Bruxelles, Labor, 1992, pp. 147-187. L'auteur de cette étude rapporte une note de Van Lerberghe relative à un plan pour un recueil à venir.

<sup>2</sup> Pour les citations suivantes, voir l'édition à peine citée ; pp. 55-59.

première partie, l'attention est focalisée sur les conversations de ces gens, des bourgeois pour qui tout tournait autour des notions de profit et de richesse : la nudité de la jeune fille, qu'on peut lire comme un signe de son élection parmi les hommes, est reliée par une vieille dame au prix de la laine ; d'autres insistent sur la nécessité que Blanche apprenne à nager car cela lui pourrait un jour être utile. Non pas sans une certaine ironie s'abattant contre les bourgeois<sup>1</sup>, Van Lerberghe contraste donc deux différents rapports au monde ; pour la baigneuse, rien de tout cela n'importe : au contact avec l'eau, elle franchit les frontières de l'ordinaire et touche à une dimension supérieure dont elle n'arrivera pas à rendre raison à ses proches.

Concentrons-nous alors sur le passage relatif à cette minute d'enchantement où ce qui paraît être une expérience de noyade s'aimante d'un caractère mystique qui en détourne totalement la valeur ; notons tout d'abord l'effet envoûtant de la lumière lunaire :

La lune, maintenant très haute, [...] enveloppait [Blanche] de ses reflets, s'éparpillait dans sa chevelure, s'élargissait au miroir infini des eaux et de ses yeux. Longtemps elle la regarda : il lui semblait que doucement elle s'en rapprochait, et tout à coup une ondulation la souleva, une vague immense, sous elle, sourde, d'une volupté rare, roulant dans ses cheveux et la laissant frémissante et pâmée.

Elle ne redescendait plus, exhaussée, comme tendue au-dessus d'elle-même dans une aspiration irrefoulée de ses seins ; la lune visiblement s'était rapprochée. L'effet était si étrange que pour regarder autour d'elle, elle se releva dans les eaux [...]

Ce qui se déploie devant Blanche est une vision déconcertante qui mélangeant le virtuel et l'objectif fait tout verser dans l'indéterminé, tant et si bien que les données topographiques le plus élémentaires s'offusquent. La baigneuse voit d' "invisibles fleurs" et, portée par le "sourd courant des eaux", elle se déplace le long d'un axe vertical où le bas et le haut paraissent coïncider. Le ciel, la terre, les domaines merveilleux des contes des fées deviennent indiscernables. Dans la tentative de définir les causes de ce phénomène extraordinaire, la protagoniste se tourne alors vers des narrations mythologiques préexistantes. Poursuivons la lecture du dernier passage cité :

Une infinie nappe brillante s'étendait jusqu'au loin ; [...] C'était une terre heureuse ; le parfum de ses invisibles fleurs venait jusqu'à elle sur la brise marine ; un enchantement s'en exhalait et tandis que doucement, à son insu, le

---

<sup>1</sup> Quant à cet aspect, voir l'introduction au conte citée plus haut et les parties relatives à son analyse dans *Poète, même en prose*, cit.

sourd courant des eaux la portait, il lui semblait que maintenant la terre elle-même venait à sa rencontre. [...]

Elle se souvint de vagues paroles entendues autrefois, de légendes, d'êtres perdus là-haut, dans les eaux, dans les nuages, dans la lune, aux jardins des fables. Il lui sembla que des voix douces l'appelaient du fond de l'abîme, que des bras se tendaient vers elle du fond des tombes.

Lentement elle descendit dans les eaux.

En dépit de son caractère nébuleux, pour l'héroïne, ce lieu est bien solide et c'est plutôt l'univers positif qui perd de consistance ; notons par exemple que ses familiers lui apparaissent comme des morts et qu'elle se demande "de quel droit d'immortalité" elle leur survivait. Cependant, quoique "confusément", "le sentiment des choses" lui revient et Blanche comprend tout à coup que ce qu'elle a vu n'existe que pour elle et que pour les autres rien ne s'est produit : autour d'elle, ses proches attendent encore une justification à sa nudité. À un tel propos, les mots ne pouvant pas traduire l'ineffable, la protagoniste préfère toutefois se taire. D'ailleurs, le fait même de parler impliquerait l'abandon définitif de cette dimension merveilleuse à laquelle elle a eu accès et ce retour parmi les hommes, selon une perspective tout à fait inverse au sens commun, lui donnerait la mort car la vraie vie se situerait au-delà du monde sensible :

Elle était nue au milieu d'eux, équivoque et fantasque, visiblement une gêne pour tous. On attendait sa justification. Mais comment leur répondre ? Justifier cet exil, ce céleste voyage, son inviolable innocence ? Comment faire comprendre à ces ombres la glorieuse et fatale volonté de Dieu ? Comment leur dire, à ces habitants de nuit, les aurorales merveilles dont son âme encore et ses yeux étaient pleins, puisque pour eux, - et leur existence le prouvait sans réponse, - Cela n'était pas ?

Et même, aurait-elle pu leur parler sans mourir ?

Elle releva les yeux vers l'éternelle et lointaine contrée dont elle venait de s'exiler, et touchant la terre de ses pieds, d'un bond léger remonta sur les eaux. Oh ! rouvrir enfin à la vie ses lèvres closes, ses étouffants baisers ! revoir le ciel, aspirer le ciel, remonter dans le ciel !

Et c'est la même désorientation du protagoniste et le même manque d'enchaînement logique et causal qui marque, parmi les contributions de l'auteur à la revue de Mockel, "La Grâce du sommeil" (sept. – oct. 1889), qui se différencie néanmoins de "Reine Illusion" par la mise en scène d'un personnage qui essaie avec plus d'insistance de comprendre rationnellement ce qui lui arrive. Centré sur le passage de la vie à la mort de M. X qui, atteint une nouvelle réalité, tente de s'y repérer, ce récit, comme l'autre, place tout d'abord ses acteurs dans une situation bien réelle : c'est le soir de l'Épiphanie et autour de la table, une famille tire les rois. Comme chaque année, le sort

élit, le père qui, amusé, enchaîne les verres. Tout à coup, l'imprévisible se produit. À peine avait-il trinqué qu' "en rouvrant les yeux, il eut une épouvantable stupeur" :

Il était dans le ciel, assis sur un arbre, au milieu d'une grande plaine pourpre. Ses yeux s'écarquillaient. Il voyait encore leurs visages, la lumière des bougies, il entendait encore leurs voix. Tout cela était encore en lui, et les choses n'étaient plus à jamais. Cela avait duré le temps d'un éclair. Et le sentiment de la réalité lui revint peu à peu. Il était mort, et, Dieu merci ! sauvé.

Au premier abord, en se référant à ses croyances religieuses, sa nouvelle condition lui paraît claire et heureuse ; s'étant confessé la veille, il devait être mort en état de grâce et il devait donc être entré directement au Paradis sans passer par le Purgatoire. Au fur et à mesure que le chagrin pour avoir quitté les siens se substitue à la joie pour avoir gagné le salut éternel, un sens de dépaysement commence toutefois à s'imposer et cela d'autant plus que rien de ce qui l'entoure ne se laisse vraiment saisir par les sens ; tout y est indistinct, tout y est à la fois immobile et en mouvement et l'observateur ne parvient pas à retrouver dans sa mémoire une expérience positive semblable :

De ce point d'observation, il pouvait contempler, à loisir, les miraculeuses merveilles du ciel. À travers une infinie vibration de lumière laiteuse, car elle avait jusqu'au goût du lait, une innombrable foule d'anges nouveaux dont les visages y semblaient comme en fusion et dont les corps ondulaient comme des flammes en un soir d'orage, se distinguait à d'incalculables distances, une sorte de zone incandescente et sonore qui semblait converger en éclat vers un point unique, Dieu sans doute, qu'il n'osa plus regarder de peur d'y être de nouveau attiré. Et cela n'avait pas l'air d'être. Tout se mêlait, rien n'était plus limité ni distinct ; tout semblait retombé en enfance ; rien n'avait une couleur propre et tout était multicolore ; le son ne se définissait plus de la lumière, ni la lumière des ombres ; malgré le prodigieux remuement des choses, tout semblait immobile, unique et simple ; simple, mais non facile à dire, d'autant plus qu'il ne pouvait trouver aucune image équivalente à ces inconsistantes perceptions, si ce n'est un grand bonheur en été au bord de l'eau, sous des arbres, ou le long courant froid de l'extase dans la moelle épinière [...]

Qui plus est, quoiqu'il y ait perçu des anges, ce lieu ne ressemble pas à sa conception du Paradis :

[...] il ne s'attendait à rien de ce genre, s'étant toujours figuré le ciel comme un salut solennel dans un cirque énorme, avec des gradins et des stalles de diamant, où des saints étaient assis autour de la Trinité, pendant que les anges encensaient et que les orgues entonnaient des cantiques.



Des doutes finissent donc par s'installer : s'il était au ciel, "où était [...] la Sainte Vierge, où étaient les saints ?" et de quel droit, lui, que sa place - "il se l'avouait en toute humilité" – était au purgatoire, y était-il parvenu ?

Par la suite, s'ensuivent des tentatives de décodage alternatif et le narrateur nous montre son héros vaciller entre des mythologies analogues – se trouvait-il " Dans l'Olympe, au Walhalla, aux jardins de Mahomet [...] ? – et des théories plus logiques : "Tout cela existait-il vraiment ? [...] Serait-il devenu fou ?". Écartée cette dernière option en raison d'une conscience de soi trop lucide pour être compatible avec un tel état, le protagoniste conclut que cette vision devait être le produit d'une hallucination provoquée par le vin ou, plus simplement, par le sommeil. En toute rationalité, il relève entre cette expérience anormale et les productions oniriques plusieurs traits communs - "l'incohérence des images dans le rêve, leur caractère fantasque, la sensation de l'abîme, du vertige, la répugnance qu'on a à mouvoir ses membres [...]" - et il s'évertue même à isoler les images réelles qui avaient pu influencer ce rêve :

Un ballet qu'il avait vu récemment au théâtre, les étoiles qu'il avait regardées dans un télescope sur la grand'place, un soir d'automne, une phrase sur le ciel que son confesseur lui avait dite la veille, une exposition de peinture moderne, le scintillement des bougies, les flammes du punch, l'arôme que répandait la tarte, de la musique de Wagner jouée par une de ses nièces pendant le souper même, et telles autres ressouvenances.

À ce point-ci, pour se délivrer de ces visions troublantes, l'homme n'aurait qu'à se réveiller ou à obtenir un sommeil sans rêves ; à ce fin, il se pince, demande aux anges de lui jeter de l'eau au visage et s'adonne à des calculs scientifiques dont la nature devrait le distraire du flou obsédant de ce cosmos parallèle mais ce n'est qu'au moment où il se confie à Dieu en prière que son vœu sera exaucé et qu'il pourra finalement s'abandonner au repos et "au bonheur désormais sans tache de la divine grâce de ne plus penser". Dans la dernière partie du texte, un panégyrique séparé par un blanc du reste de la composition vient nous rassurer sur le trépas effectif du protagoniste et une note de l'auteur en bas de page en énonce les circonstances : "Monsieur X mourut [...] d'une rupture d'anévrisme, le dimanche 6 janvier, vers les 10 heures du soir".

De telles précisions ne nous sortent cependant pas du doute ; qui peut en effet nous dire avec certitude ce que le décédé a éprouvé dans les instants d'après la disparition ? qu'en est-il de sa collocation ? l'endroit où il se trouve est-il le Paradis ou le lieu de délices de n'importe quelle autre religion ? et encore ces images relatives au monde

terrestre qui de temps en temps émergent parmi ses mirages et laissent voir ses proches organiser les funérailles, sont-elle bien réelles, le résultat d'une vue effective, ou s'agit-il plutôt des productions de ses élucubrations mentales ? Malgré les efforts du protagoniste de déchirer le mystère qui les enveloppe, la compréhension des événements n'est donc que partielle et surtout elle ne peut pas se produire en suivant les principes logiques de notre monde.

Des phénomènes semblables à ceux que nous venons d'isoler peuvent être observés aussi dans "L'Âme des choses" (*JB*, 1<sup>er</sup> nov. 1887, pp. 335-344), première composition du recueil éponyme d'Hector Chainaye. Le texte s'ouvre encore une fois par la présentation des lieux supposés réels où se déroule l'action ; comme dans "Reine illusion", par effet d'une lumière particulière, ceux-ci subissent toutefois une transmutation qui les déréalise et leur confère une aura mystique : "Le store est mi-baissé. [...] un rayon se glisse avec une volupté précieuse [...] et s'étend sur le tapis à larges fleurs rouges". À ce moment-ci, les objets de la chambre s'animent, voire ils assument des traits humains : "le moite appui de fenêtre [...] se chauffe au soleil dans la pose étirée d'un chat", les "barbiches du tapis laineux" sont "timides" et "câlinent le rayon las de son âme de lumières", le rayon lui-même, "se retourn[ant] nerveusement", "baise les fleurs" et celles-ci, à leur tour, "chantent au fond des corolles". Plus tard, quoique d'une voix qui n'est perceptible qu'aux élus, les choses commencent même à parler entre elles. À la vue du soleil, elles s'exclament "Oh ! le divin adolescent". Face à l' "œil augural d'une chouette" que des jeux de lumière dessinent sur un miroir, elles lancent "Oh ! l'énorme plume de paon !". Quelque-chose de merveilleux et tragique va se produire ; les autres yeux qui paraissent pour la même raison sur les parois de la chambre et qui "avaient tout appris" sont "las et tristes" et ils "pleurent de longues et fines larmes de feu".

Situé le décor, le focus se déplace sur une vieille dame au chevet de sa fille. Yolande, la comtesse d'Isoeil, est atteinte depuis le décès de son mari d'une fièvre "aux dessous mystérieux" que la médecine ne sait pas expliquer. Un tel état tient de fait à la "la lutte entre l'humain et l'impossible" qui est en train de se livrer en son âme, décidée à "reprendre son époux" à la mort : "Oh ! le beau lys qui s'éteint ! se disent les choses".  
Lisons :

Elle pouvait le rappeler sur terre, croyait-elle, en l'évoquant longtemps et puissamment ! À cette œuvre surhumaine, elle travaillait en son âme. [...] Les anges rebelles se sont soulevés contre Dieu. Leur esprit chercheur et sceptique niait, le besoin de connaître les tournait contre leur Maître. La science ennemie

de la foi causa leur malheur, ils furent précipités du ciel. Yolande se révoltait aussi contre Dieu ; mais, elle, y était poussée par le culte despotique d'un homme. Elle donnerait d'autres lois au monde, dont son amour devait être le principe. Et tout lui obéirait ! S'élevant au-dessus de ce qui est, elle allait à la mort ou à la folie.

Et c'est précisément à la folie que le médecin reconduit la condition de sa patiente afin de pouvoir l'encadrer positivement. Au moment où elle entend sa fille dire dans le sommeil des phrases apparemment déraisonnables, sa mère n'en fait pas d'ailleurs différemment :

"Oh ! soupira la malade, que je voudrais voguer comme ce cygne !" [...] La comtesse d'Isoeil ne put s'empêcher de frissonner. "Yolande deviendrait folle ?" Mon Dieu ! les craintes du médecin se confirmeraient ?".

En réalité, cette phrase de Yolande est le seul signe externe du "miracle" qui se produit en elle ; à cause de sa condition, les choses lui paraissent sous un aspect nouveau, impénétrable aux autres. En regardant hors de la fenêtre le lac de son domaine, elle perçoit des cygnes – cet oiseau dont le symbolisme avait fait un emblème de mystère et de beauté – et peut sentir la "vie puissante" qui domine l'espace. Ayant cessé de "raisonner humainement", elle saisit dans la réalité environnante les grands mystères de l'existence :

Le tapis du parquet [...] recélant un monde tièdement fluide de pensées tristes et tendres d'une naïve et douloureuse gaucherie, assourdissait le pas, étouffait les bruits comme pour mieux faire entendre des voix lointaines ; - parlait des blanches jeunes filles qui s'éteignent langoureusement d'un amour malheureux, et des jeunes convalescents qui s'éclairent de nouveau, comme avec résignation, des feux de la vie ; - disait les secrets farouches des âmes trop délicates fatalement éprouvées sur la terre ; - révélait l'énigme du silence sacré qui enveloppe la gestation, la fécondation des êtres et leur mort, leur retour au principe de l'existence : révélait l'horrible et l'explicable recueillement qui prépare et suit l'existence.

Et parmi les voix qu'elle perçoit, celles de son château la rappelleront peu à peu à la vie<sup>1</sup> :

---

<sup>1</sup> Dans les citations suivantes, remarquons que la description de ce phénomène se fait principalement en termes de "fluides" et de "magnétisme", un aspect récurrent dans les productions de *L'Âme des choses* qui révèle l'intérêt que leur auteur partageait avec d'autres écrivains décadents et symbolistes pour les thèses de Mesmer. Dans son *Catéchisme du magnétisme animal* (1784), celui-ci soutenait que tous les corps sont susceptibles de subir l'influence d'un fluide universellement répandu qui sert à maintenir l'équilibre de toutes les fonctions animales et qui peut être utilisé sous des conditions particulières à des fins médicales. Pour une brève introduction, voir Jean Pierrot, *op. cit.*, pp. 118-149.

venez, blanche comtesse. De votre lointain voyage vous êtes sans doute bien lasse ! [...] Vous n'espérez plus donc en la vie ? Venez, fluide châtelaine, vous apprendrez à aimer de nouveau la terre, car tout ici est plein d'amour !

De là, dans sa dimension onirique, elle se retrouve face à l'escalier de son château où elle peut entendre "le chant d'espoir des âmes qui aspirent à s'élever au ciel", une ascension qui toutefois ne la regarde pas car pour elle, Dieu en a décidé autrement et elle devra revenir à la vie. Dès que la symphonie se tait, l'apparition mystérieuse d'autres hommes dont ses familiers – soient-ils encore vivants ou morts – par leur seule présence, la force à se réveiller. Quitté l'atemporalité du rêve – le soleil commence à se lever dans le ciel – le retour à la vie se consume et Yolande perd définitivement son mari :

Au fond des vastes salons, elle entendait de vagues chuchotements [...].

Le fluide des regards interrogateurs pesait sur elle. Mais qui la regardait ainsi ?

Des êtres étaient autour d'elle ! Yolande le sentait. Ils se rapprochèrent ! Elle se vit enveloppée de toutes parts. Les choses l'avaient déjà sauvée de la folie, maintenant l'humanité l'enveloppait de son magnétisme de vie. Elle ne pouvait plus échapper à l'existence.

Lorsque de la foule sortit une vieille dame. C'était sa mère [...] Et s'avança vers elle un homme jeune et beau ; son cœur se resserra. Son époux ! Et ses lèvres frémirent sous un long baiser, dans lequel Yolande sentit passer une âme. Et elle entendit un cri d'enfant, et son cou fut entouré de deux petits bras. Et les trois êtres, auxquels appartenait sa vie d'amour, la fixèrent avec des supplications dans le regard.

La poitrine haletante, Yolande s'éveilla.

Comme on l'avait annoncé, dans toutes ces œuvres, l'objectif et l'immatériel finissent donc par se chevaucher : dans "Haschisch", la voix de la sultane de l'hallucination narcotique se mêle au vent qui gronde à l'extérieur, dans "Reine Illusion", Blanche peut percevoir ses proches au milieu de cette dimension irréelle qui se déploie devant elle et, quoique les deux univers semblent être bien tenus à l'écart à travers le confinement de l'irrationnel soit dans le rêve de la malade, soit dans l'au-delà, il n'en est pas différemment dans "La Grâce du sommeil" et dans "L'Âme des choses" dont les protagonistes entrevoient dans leurs visions des éléments du monde positif. En dépit d'une consistance qui reste floue, M. X aperçoit ses proches préparer ses funérailles ; Yolande peut scruter par la fenêtre le lac d'Isœil. Ce qui apparente ces productions – du moins celle de Van Lerberghe et de Chainaye – est de toute façon aussi la tentative de la part de ceux qui font ces expériences de l'ineffable ou de la part de ceux qui les entourent d'appréhender ce qui leur advient.

Différemment des rêveurs de Destrée et de des Ombiaux qui se limitent à recevoir les enseignements des figures rencontrées en songe ou à tirer des leçons des images qui se succèdent dans leurs esprits sans jamais s'interroger sur l'inconséquent de certains éléments, rappelons parmi les autres le dialogue avec des poètes défunts dans "Vision Florentine" et les déplacements du prince dans le monastère du "Triomphe du Verbe", les personnages de ces récits essaient de fait d'expliquer ces illogismes ; la mère et le médecin de Yolande reconduisent son état à la folie déclenchée par la perte de son mari ; Blanche se réfère aux mythes et aux légendes d'antan pour tenter de situer quelque part la nouvelle dimension atteinte ; M. X ne cesse d'enchaîner les explications les plus diverses : il se demande s'il est mort, s'il est parvenu dans l'un de ces lieux de délices promis par les religions ou encore s'il n'est pas plus simplement en train de rêver sous l'effet du vin ou du sommeil. Avant de nous concentrer plus de près sur ce phénomène, dans ce qui suit, arrêtons-nous donc à nouveau sur "Suggestion" de Rodenbach qui, tout en n'appartenant pas à notre corpus, nous permet, aussi relativement à cette caractéristique, de mieux cerner certains détails. Malgré que dans ce cas, l'ineffable ne coïncide pas avec une vision, c'est en effet à travers un processus semblable, mais plus structuré, que le peintre protagoniste cherche à encadrer ce qui échappe au rationnel, soit le meurtre apparemment immotivé de sa femme.

Centrée sur un fait de chronique, ce récit nous montre le protagoniste, enquêteur de son propre crime, essayer d'éclaircir le mobile de son délit en "remont[ant] de l'effet à la cause<sup>1</sup>" : "Il déchargea les six coups d'un revolver sur sa femme, lui si fier et doux, et que personne n'aurait jamais cru capable de ce crime lâche<sup>2</sup>". Au cours d'un entretien avec son avocat sont donc examinées à cet effet toutes les "petites misères de la vie conjugale" – relevons l'allusion à Balzac – mais ce n'est qu'au moment où soudainement l'assassin retrouve dans sa mémoire l'image de la lanterne rouge du train mentionnée plus haut que la raison du meurtre se révèle. En reprenant les études de l'époque sur ce que Freud appellera plus tard l'inconscient<sup>3</sup>, Rodenbach fait de fait agir son personnage sous l'effet d'une suggestion aberrante : celui-ci aurait tué pour pouvoir retrouver dans le sang de la

---

<sup>1</sup> Cit., p. 161.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>3</sup> Fondamentales à ce propos sont les productions de Schopenhauer et de Hartmann ; quant à leurs œuvres et à la transmission de leurs idées en France, voir Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, cit., pp. 135-149. ; Michel Decaudin – Daniel Leuwens, *Histoire de la littérature française : De Zola à Apollinaire*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 29-34 ; Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, cit., pp. 151-180. Plus spécifiquement sur leur réception en Belgique, voir : Paul Gorceix, "De la spécificité du symbolisme belge", cit. ; Michel Otten, "Originalité du symbolisme belge", cit.

victime la même tonalité de couleur qui avait excité sa sensibilité lors du passage du convoi<sup>1</sup>. Relisons le passage en question :

Tout à coup un train passa... [...] Dans le soir déjà noir, un train, noir aussi. Il passa avec un bruit de désastre, poussant un cri déchirant. Moi, je ne remarquai qu'une seule chose : la lanterne au devant de la locomotive. Elle était rouge, d'un rouge affreux comme une blessure ronde et énorme... La nuit parut blessée. C'était du sang, cette grande tache rouge ! Oui ! la plaie saignait, mais à peine ; le sang se caillait ; puis soudain il sembla que le sang de cette lumière débordait ; la plaie rouge s'agrandit, se rapprocha, éclaboussa mes yeux, mes mains, tout mon corps, toute la campagne. Plaie immense ! Est-ce que la nuit allait mourir ? Or, à la même seconde, je conçus l'idée du meurtre<sup>2</sup>.

Dans la partie finale du récit, "les raisons mystérieuses des actes, la fatalité, l'hypnotisme, la suggestion "n'étant pas encore admises en justice", le défenseur de l'uxoricide décide toutefois de ne pas soutenir une telle argumentation devant "un jury de bourgeois positifs" et il choisit au contraire de "plaid[er] la folie de l'accusé", ce qui correspondait d'ailleurs "à sa conviction" : "Un accès de démence était plus vraisemblable et [...] compréhensible<sup>3</sup>".

Sa tentative d'élucidation des faits ayant lieu après les événements et non pas durant comme il était le cas pour les personnages de Van Lerberghe, le peintre de Rodenbach suit dans sa quête de sens une démarche beaucoup plus rigoureuse, tant et si bien qu'on pourrait même la comparer à une véritable investigation et c'est précisément cette cohérence qui nous permet de bien saisir un aspect que les autres œuvres ne laissaient pas ressortir aussi carrément, à savoir l'échec de la raison face à l'éventualité d'expliquer ces phénomènes et, à l'opposé, l'importance en ce sens de la valeur révélatrice des intuitions. Malgré tous les efforts de l'artiste, la vérité qu'il recherchait ne se dévoile que par le hasard – rappelons-nous de M. d'Amercœur – d'une intuition analogique, plus précisément, la reconnaissance du lien entre la couleur de la lanterne et celle du sang de la victime. Une observation qui, en se reportant aux thèses de Mockel, nous découvrons lourde de conséquences ; dès que l'on quitte, comme le meurtrier de cette pièce, la méthode analytique à la faveur d'une approche à la connaissance assise sur le pouvoir de l'intuition, on abandonnerait en effet le domaine des philosophes et des scientifiques pour rentrer dans celui des poètes.

---

<sup>1</sup> Sur les influences de Poe et de Hoffmann sur cet aspect, voir l'introduction au conte dans l'édition établie par Bertrand Vibert et Jean Rime, *Contes symbolistes* 3, cit., pp. 153-158.

<sup>2</sup> Cit., pp. 164-165.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 160.

En accord avec l'idéalisme ambiant, dans ses *Propos de littérature* (1894), Mockel nous rappelle tout d'abord que "dans la nature, toute représentation est symbolique" car "l'âme", principe métaphysique dont tout l'univers est imprégné, "s'y certifie" et que "les Formes sont le verbe de l'être qui écrit avec des mondes sa pensée ou lui-même" ; cette prémisse posée, il passe alors à comparer la méthodes investigatrice de la philosophie et des sciences avec celle de l'art :

La Philosophie étudie les conditions de l'être ; elle scrute sans répit le rapport du sujet à l'objet et tâche à trouver la raison de ce rapport, le générateur et la commune mesure de ces deux termes. Mais l'Art par la représentation symbolique en montre l'union vivante. Ce ne sont plus les sentences rigoureusement déduites et l'enchaînement des théorèmes [...]. Au contraire, l'art atteint la Vérité à travers la Beauté, l'unité à travers les formes ; il illumine la soudaine effusion de l'Idée dans la nature et, prêtant par son harmonie un nouveau motif à l'intuition, lui permet de saisir tout à coup et d'ensemble les notions que la science s'efforce brin à brin de nouer en gerbe<sup>1</sup>.

De là, il passe alors à préciser le rôle du poète dont le propre est d'approcher à travers le symbole et par l'analogie, les vérités que "les choses ont à nous dire"<sup>2</sup> relativement aux grands mystères de l'existence. Dans l'extrait suivant, il insiste particulièrement sur les modalités avec lesquelles les symboles se révèlent au poète à travers l'intuition :

[...] le symbole suppose la RECHERCHE INTUITIVE des divers éléments idéaux épars dans les Formes.

Les images du monde extérieur sont comme les mots d'une langue. Séparément ils ne savent où ils vont et n'ont qu'une signification latente. Mais lorsqu'ils sont unis harmonieusement en une phrase, chacun d'eux s'est pour ainsi dire orienté et leur ensemble exprime un sens complet. Une œuvre d'art est une phrase dont les formes sont les mots ; l'idée émane naturellement des Formes coordonnées. [...] Le Poète est celui qui saisit les rapports idéaux des Formes entre elles et le symbole est crée par la cohésion soudaine de celles-ci lorsqu'elles se montrent désormais nécessairement liées et expriment implicitement *leur unité idéale*. Ce serait, - je répète pour plus de clarté - la fusion harmonieuse de formes disséminés et, en cet état incomplètes, dont le rapprochement soudain fait jaillir l'unité avec la signification idéale. - C'est une synthèse<sup>3</sup>.

Compte tenu de toutes ces données, il va de soi que, selon une optique symboliste, la conclusion à laquelle parvient le peintre de Rodenbach, en tant que reposant sur

---

<sup>1</sup> Cit., p. 84.

<sup>2</sup> Albert Mockel, *Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1895 ; cité dans Paul Gorceix, "Étude introductive", *Propos de littérature*, Paris, Champion, 2009, p. 85.

<sup>3</sup> Cit., pp. 85-87.

l'intuition et sur l'analogie, est éminemment poétique et, en ce sens, l'accusation de folie adressée par l'avocat à son client est loin d'être contradictoire car, si d'un côté, cette remarque disqualifie sur le plan de la rationalité les positions du meurtrier, de l'autre, en se déplaçant au niveau des savoirs supérieurs, elle nous renvoie implicitement à ce vieux lieu commun romantique, encore valable à l'époque, selon lequel, comme nous le verrons encore mieux au chapitre suivant, ces deux figures seraient les dépositaires d'une connaissance interdite aux communs des mortels<sup>1</sup>. Notons qu'en dépit de son ton ironique, c'est l'avocat lui-même qui suggère cette coïncidence folie / poésie :

Il plaiderait la folie de l'accusé [...] Peut-on admettre que le rouge d'une lanterne lui ait suggéré le rouge d'une blessure et qu'il ait tué par la faute d'un convoi ? Un accès de démence était plus vraisemblable et seul compréhensible pour la justice des hommes. Le reste regardait les poètes [...]<sup>2</sup>

En revenant aux contes qui appartiennent plus strictement à notre corpus, on voit bien alors que, quoiqu'ils ne parviennent à leurs vérités avec la même lucidité que le protagoniste de "Suggestion", les personnages de Chainaye et de Van Lerberghe possèdent eux-aussi certains des attributs des poètes ; à un moment ou à l'autre, comme nous avons eu moyen de le dire, leur conduite est comparée, par eux-mêmes ou par leurs proches, à celles des fous et, comme dans la citation à peine rapportées, les réalités auxquelles ils accèdent sont décrites en termes de poésie : le paysage externe de "L'Âme des choses" énoncerait la "poésie de la fenêtre" (cit., p. 339) alors que le paradis de "La Grâce du sommeil", "œuvre d'une imagination exaltée", serait un "paradis de savants, de poètes"(cit., p. 324). Plus particulièrement, en nous montrant Yolande percevoir la "vie puissante et mystérieuse" (cit., p. 339) du paysage et se demander "quelle signification symbolique pouvait avoir ces longs nuages indolents ?" (*Ibidem*), Chainaye lui confère les mêmes facultés du poète décrit par Mockel qui, conscient du principe métaphysique immanent au monde, cherche à en saisir les symboles ; le passage suivant est à ce propos clair et paraît faire écho aux extraits des *Propos de littérature* rapportés plus haut :

Les choses paraissent divines à ceux qui peuvent comprendre leur infinie tendresse ; elles pénètrent en eux naturellement par leur force même et correspondent à tous les besoins de leur esprit. Croire que c'est nous qui prêtons une âme aux choses : quel blasphème ! (*Ibidem*, p. 338)

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos le numéro consacré au sujet par la revue *Romantisme* (1979, n. 24, *Écriture et folie*) et Virginie Tellier, *L'X de la parole. Essai sur le discours du fou dans le récit romantique européen*, Paris, Garnier, 2017.

<sup>2</sup> Cit., p. 166.



C'est d'ailleurs précisément grâce au surgissement d'un symbole, une fleur sur les eaux du lac, que la malade comprend à plein sa condition et réalise qu'elle ne pourra jamais atteindre la dimension spirituelle où se trouve son mari car, obligée par sa matérialité et par l'assujettissement à des forces mystérieuses, à rester sur la terre :

Abattue, soumise, elle regarde encore le lac avant de s'endormir. Du sommeil des eaux s'élève craintivement une fleur à la corolle allumée d'un baiser silencieux de la lune, et magiquement blanche au milieu des eaux noires. Yolande comprend que la fleur de cristal appartient aussi au mystère, et que blanche d'effroi elle exprime la poésie dramatique du fond des eaux ; comme elle, pauvre femme, est condamnée à exprimer, dans son horreur muette, l'incompréhensible caché au fond de la vie. Oh! la fleur avait sans doute rêvé d'échapper au lac magnétique, et de voler, grand papillon de rêve, de ses larges pétales vers la lune maternelle. Mais la fleur avait aussi dû se résigner<sup>1</sup>.

En résumant, l'analyse de toutes ces pièces nous a permis d'observer très dans les détails les différentes formes que la "discontinuité causale" et la "poétique de la divagation" peuvent assumer suivant les œuvres et les auteurs. Tout d'abord, nous avons pu constater que, quoique différemment, de tels aspects concernent tant les courts textes informés par la flânerie, où les anecdotes racontées ne dépendent pas des enchaînements logiques d'une intrigue mais du hasard des pérégrinations des poètes, tant, et plus

---

<sup>1</sup> Pour bien comprendre la particularité de cette fleur, il convient peut-être de se référer ici à deux autres compositions de Chainaye publiées dans *La Jeune Belgique* où l'auteur introduit des éléments symboliques qui, à la rigueur, il serait préférable d'appeler "allégories" ou "emblèmes". Différemment que dans les symboles, dans ceux-ci le concept qu'on veut véhiculer préexiste à l'image et l'analogie qui relie l'idée à sa représentation plastique est "artificielle et extrinsèque", pour l'emblème même conventionnelle (Albert Mockel, *Propos de littérature*, cit., p. 87-93). Dans "La Chimère tuée" (juill. 1891) et dans "La Cage aux bêtes" (juill. 1888), l'écrivain nous raconte l'histoire d'un compositeur et d'un poète à "l'âme de cristal" qui, à cause de leur condition, sombrent dans la folie ; le premier, toujours attentif à saisir les correspondances qui se cachent derrière les apparences ne parvient jamais à s'introduire dans la vie sociale ; le deuxième, incompris par les villageois, rencontre l'hostilité de ceux qui soutiennent la nécessité pour l'homme de s'adonner à des tâches utiles pour son peuple ; parmi eux, outre le foulon et le feronnier de la ville, aussi le poète nationaliste qui suit dans ses compositions les règles les plus strictes de la poésie académique. Dans le premier, comme il est exprimé par le protagoniste lui-même lors d'une conversation avec le narrateur, le bibelot en forme d'oiseau bleu – la chimère tuée du titre – que le compositeur réduit en morceaux incarne à ses yeux la quête d'idéal qui l'avait conduit à l'aliénation et dont il voulait se venger. Dans le deuxième, comme l'écrivain le précise dès le début, le village où se situe l'action est une représentation métonymique de la société tout entière, incapable d'accepter les vers de Walther. Bien évidemment, ayant expliqué la signification de ces lieux et de ces objets, Chainaye ne crée pas ici des symboles comme dans "L'Âme des choses" mais plutôt des allégories et des emblèmes. Et c'est précisément à ce choix que nous pouvons rapporter le manque de suggestion qui caractérisent ces récits ; dans la narration, tout est clair et aucune sensation de mystère ne peut par conséquent en surgir. Voilà pourquoi d'ailleurs, nous ne classons pas ces œuvres parmi les contes poétiques ; exclusion faite par la transformation finale des ennemis du poète en des animaux qui l'assaillent dans le deuxième texte, ces œuvres se développent de fait selon les modalités de la mimésis réaliste ; emblématiques à ce propos la description ponctuelle de la ville dans "La Chimère tuée" et l'évocation chronologique de la vie de l'artiste dans "La Cage aux bêtes".

spécifiquement, ces compositions où les écrivains s'intéressent aux rêves ou à d'autres formes de visions similaires ; rappelons à ce propos l'illogisme qui caractérise la suite des scènes décrites par des Ombiaux dans le "Triomphe du verbe" ou, bien qu'à un degré moindre, celles qui s'enchaînent dans les "Pensées" de Jules Destrée. Plus tard, l'étude de certaines productions de Chainaye, Rodenbach et Van Lerberghe dont les protagonistes sont aux prises avec des phénomènes s'échappant à toute rationalité a montré comment ceux-ci, abandonnée la méthode analytique des scientifiques, ont dû se tourner dans leur quête de sens vers une forme d'approche à la connaissance qu'en nous appuyant sur les définitions de Mockel, nous avons pu qualifier de "poétique"<sup>1</sup>. De là, nous pouvons alors confirmer maintenant ce que nous avons dit plus haut avec Vibert, à savoir que pour ces écrivains la poésie ne se définit pas tant en opposition au récit mais plutôt en opposition à la mimésis réaliste ; emblématique le fait que dans ces contes, les réalités auxquelles se confrontent les personnages soient décrites en termes de "poésie" et, bien évidemment aussi, le fait que ces rédactions ou d'autres partageant avec celles-ci plusieurs caractéristiques aient été reçues à l'époque – on l'a vu dans la première partie de ce chapitre – comme des poèmes en prose. D'ailleurs, comme nous avons eu moyen de l'observer et comme nous le préciserons encore plus tard, même là où les personnages sont totalement campés dans un univers présumé réel, l'attention des poètes ne se porte pas sur la description ponctuelle des faits mais, au contraire, sur ce que ceux-ci nous révèlent de notre condition au monde et cela tant dans les croquis citadins les plus courts, tant dans un conte tel quel "Suggestion" de Rodenbach dont le point focal est en réalité représenté par la mise en évidence de l'existence de forces mystérieuses qui peuvent agir sur nous indépendamment de notre volonté.

Quoi qu'il en soit, relativement à la réception de ces textes en tant qu'objets poétiques, il ne faut pas non plus oublier, en conclusion, le rôle joué par l'indétermination dérivant de tous ces vides qui marquent l'enchaînement causal des événements et leur représentation. Comme on vient de le dire, en nous renvoyant à des domaines interdits à notre connaissance comme la transcendance ou l'inconscient, dans ces productions, les causes ultimes des phénomènes considérés nous restent souvent inconnues et, en même temps, en raison du brouillage de dimensions et de références spatio-temporelles,

---

<sup>1</sup> Tamby utilise à ce propos l'expression "causalité poétique" que, de notre part, nous préférons éviter pour ne pas alimenter une possible confusion avec l'emploi fait de cette formule par Gustave Bachelard. En traitant des retentissements poétiques de la lecture dans *La Dialectique de la durée*, celui-ci écrit : "On peut se reposer ou réagir, laisser l'impression s'estomper, ou l'interrompre brusquement par une impression différente ou adverse. Alors apparaît, dans son exact découpsu, la causalité poétique" (Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 125).

rappelons-nous par exemple de "Reine Illusion", les faits eux-mêmes seraient difficiles à rétablir. Or, dans l'économie de ces créations, cette indétermination a une double fonction ; d'un côté, elle représente le seul moyen à disposition du poète pour rendre ces expériences de l'ineffable que le langage de l'homme n'est pas à même de restituer, de l'autre, elle favoriserait le surgissement de cet effet de suggestion et de mystère indissociable, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, de la définition du poétique. À ce propos, citons deux réflexions de Mockel, la première tirée d'un passage où, en traitant de l' "aspiration" de l'homme vers l'Idéal, le théoricien précise le rôle de l'indéfini aux fins de la représentation de l'infini ; la deuxième insistant par contre sur la valeur esthétique d'un tel manque de précision. Dans "Poésie et Idéalité", il écrit :

Cette hantise de l'Infini, dont la notion nous demeure interdite [...] nous ne pouvons la traduire que par l'indéfini – par des images qui nous suggèrent indéfiniment un rêve qui les surpasse<sup>1</sup>.

Dans *Propos de littérature*, en accord avec ce que nous avons lu chez Mallarmé dans le premier chapitre, il affirme :

Préciser une idée, c'est la borner et c'est enlever d'avance au poème qui la contient ce frémissement *illimité* que donne le chef-d'œuvre. [...]

L'idée particulière n'embrasse que le relatif, ce qui est éternel lui échappe ; elle ne peut s'envelopper de songe, elle ne nous conduit pas au-delà de nous-mêmes et rapetisse l'œuvre d'art à une réalité immédiate et tangible, lorsque la fonction même de cette œuvre est de nous suggérer l'infini. L'art ne marche pas pas à pas avec l'homme, il le devance ; il ne s'adresse pas au raisonnement mais à l'intuition<sup>2</sup>.

À ce point-ci, on voit bien alors comment la discontinuité est strictement liée à cette exigence de mystère au nom de laquelle M. d'Amercœur refusait les narrations continues et ponctuelles et on comprend également pourquoi des récits linéaires comme "Le Triomphe de l'Amour" et "Vision Florentine" d'O. G. Destrée, en dépit du renvoi à la dimension onirique, ne convoient pas le même effet de suggestion des autres récits étudiés.

---

<sup>1</sup> *Esthétique du symbolisme : Propos de littérature, Stéphane Mallarmé, un héros, Textes divers*, cit., p. 213.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

### 3.2.1 c Tentation de l'atemporel et répétition : fonction de l'espace et statut de la description

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons pu remarquer dans les pièces de notre corpus une certaine tendance à l'atemporalité ; celle-ci pouvant s'y manifester par les stratégies et les moyens les plus divers, il convient ici d'y revenir et de se concentrer plus dans les détails sur certains aspects qui nous permettront de préciser les observations de Tamby et de s'intéresser par la suite à la question des rapports entre description et poème en prose.

Très généralement, en référence aux textes déjà étudiés, nous pouvons soutenir que l'atemporalité est liée dans la plupart des cas au choix de situer les actions et les personnages soit dans la dimension onirique, pensons aux rédactions des frères Destrée examinés dans les paragraphes précédents, soit dans l'univers diégétique propre aux contes merveilleux, rappelons tout particulièrement, "La Vie et le Rêve" de Chainaye et "Le Triomphe du Verbe" de des Ombiaux. Centrées sur des événements qui ne pourraient jamais se produire dans le monde positif, ces compositions s'échappent totalement à la linéarité de sa chronologie et c'est précisément la même condition qui marque certains des *Chants des jours lointains* (Bruxelles, Veuve Monnom, 1888)<sup>1</sup>, premier recueil du dernier écrivain mentionné dont la pièce liminaire a paru dans *La Jeune Belgique* en juillet 1887. Dans les récits que nous allons considérer, l'effet de suspension temporelle dérivant d'une telle situation est de toute façon doublée par le retour constant d'événements identiques et donc par une scansion circulaire de la temporalité qui, comme nous le verrons, contribue de plusieurs façons à l'organisation de ces textes en poème.

Dans "Le Tri d'Auwaigne", l'écrivain développe le thème décadent de la force corruptrice du désir charnel. Chaque année, le même jour, le riche seigneur du titre voit mourir l'un de ses fils, punition divine pour avoir enlevé afin de satisfaire ses envies la belle Irène à son mari. Le trépas des jeunes hommes est toujours annoncé par l'apparition d'un cygne, encore une fois icône oxymorique de beauté et de deuil. Lisons :

Au loin, comme un écho de son âme, le chant du cygne se fait entendre.

[Le chevalier de Vlnèche] tréaille et sa tête alourdie tombe sur sa poitrine.

---

<sup>1</sup> Avant la parution en volume, une seule pièce avait été donnée à *La Jeune Belgique* ; il s'agit de "Jours lointains" publiée en revue sous le titre "Anciens Jours" (juillet 1887) et avec une dédicace à Destrée qui dans le volume deviendra l'envoi final de l'œuvre.

[...] L'année suivante, à la même époque, l'aîné de la famille mourut, et ainsi chaque année le cygne au lointain chantait, et la tête de l'aîné des enfants du Tri d'Auwaigue tombait, alourdie, sur sa poitrine. [...]

Enfin, il ne resta plus qu'un fils au Tri d'Auwaigue. [...]

L'Instant suprême, où chaque année, la femme blanche venait prendre l'âme de son aîné, était proche.

La forme blanche, comme si elle fût sortie de la pierre, apparut fatalement aux soldats épouvantés.

Le dernier des enfants du Tri d'Auwaigue [...] laissa tomber sa tête alourdie, il était mort, la race à jamais éteinte<sup>1</sup>.

Dans "La Roche du sang", le même thème est traité à travers les figures de deux amants responsables du meurtre du mari trompé. Condamnés par Dieu à revivre pour toujours l'instant du meurtre de l'homicide, leurs fantômes apparaissent chaque année la nuit de Saint Adélard sur l'écueil indiqué par le titre, à savoir l'endroit d'où ils ont jeté le cadavre de leur victime dans le fleuve. Rapportons les parties en question :

Une horreur d'adultère accompli dans le sang de l'époux assassiné. Un silence...

Un cadavre qu'on tasse en un sac. [...]

Au dessus d'une roche grise, deux formes gesticulent. Leurs ombres agrandies répètent leurs mouvements sur la montagne opposée.

En bas le fleuve, énorme dragon vert [...]

On entend le bruit étouffé d'un corps qui tombe, un paquet d'eau jaillit.

Puis l'eau et le silence reprennent leur cours.

Penché sur l'abîme, le couple infâme regardait fiévreusement l'eau noire emportant leur victime, au loin. [...]

Chaque année, la nuit de Saint Adélard, par une âpre gelée, sous un clair de lune brillant comme un œil de fiévreux, au sommet de la *Roche de sang*, noires sur la lune, deux apparitions agitent les bras et lancent dans le fleuve un fardeau.

On entend le bruit étouffé d'un corps qui tombe, un paquet d'eau jaillit, puis l'eau et le silence reprennent leur cours<sup>2</sup>.

Comme on a pu le remarquer, dans ce dernier extrait, la réitération du même événement est encore plus mise en évidence par la reprise dans la période finale des deux phrases utilisées au début pour évoquer la première occurrence de l'épisode en question, un aspect qui nous rappelle ces retours de mots, de phrases et de structures syntaxiques qui – indépendamment de la présence d'une cyclicité événementielle - dans les poèmes en prose formels visent à transposer dans la prose les effets rythmiques convoyés dans la poésie versifiée par les rimes et les isométries et que des Ombiaux ne manque pas d'utiliser aussi ailleurs. Plusieurs passages de la sixième section du "Tri d'Auwaigue"

---

<sup>1</sup> *Chants des jours lointains*, cit., pp. 63-65.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 38-39. Nous soulignons.

sont par exemple dominés par la formule "C'est la noce d'Irène, la belle Irène aux cheveux d'or" qui s'affiche identique à chacune des apparitions de la femme dans la partie décrivant son mariage et qui revient abrégée et transformée par quelques variations dans les paragraphes relatant son enlèvement et sa réapparition finale quand on découvrira que le cygne mortifère est en réalité l'incarnation de la mariée. Dans ce qui suit, notons que la scène conclusive se présente en plus comme une réplique de celle du rapt ; dans tous les deux cas, la belle Irène cherche à s'enfuir des chevaliers du seigneur qui lui donnent la chasse :

Irène, la belle Irène, poursuivie, s'en fut tristement par la forêt. [...]  
Légère comme une aile de colombe, elle fuyait tout de blanc vêtue  
et de fleurs parée à travers les ronces et les épines ; elle était poursuivie.  
[...]

Irène, la belle Irène, soutenue par les cygnes, voguait tout de blanc  
vêtue et parée de fleurs, cygne elle-aussi ! [...]

Irène, la belle Irène, aux cheveux d'or, reposait parmi les grand lys,  
de blanc habillé et parée de fleurs, lys elle-aussi !<sup>1</sup>

Irène, la belle Irène, aux cheveux d'or, la blanche apparition, légère  
comme une aile de colombe, fuyait. [...]

De temps en temps le bois s'éclairait [...] et l'on voyait la forme  
blanche qui fuyait légère comme une aile de colombe. [...]

Elle court, elle court la belle Irène [...]

Les bois ont succédé au bois, elle court, elle court la belle Irène  
[...]

Sous le rayonnements de la flamme qui embrasait les buissons aux  
crépitements prolongés longuement, sur le beau lac dont l'onde, pure  
comme du cristal, se changeait en une lave d'or, parmi ce décor  
sommptueux, Irène, la belle Irène apparut tout de blanc habillée et parée  
de fleurs trainée par les cygnes vers les grands lys, cygne elle-aussi !<sup>2</sup>

Quoi qu'il en soit, ce qu'il nous faut retenir de ces observations est que le rôle de ces répétitions d'événements aux fins de l'organisation du texte en poème est multiple ; celles-ci ne contribuent pas seulement à l'effet d'atemporalité mais aussi au rapprochement de la prose, traditionnellement *oratio soluta*, au *proversus*<sup>3</sup> car, comme les réitérations formelles avec lesquelles ils peuvent parfois coïncider, ces retours imposent à

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 66-68.

<sup>3</sup> Voir ici le paragraphe 2.2 du premier chapitre.

la chaîne textuelle des contraintes comparables aux isométries de la poésie versifiée. C'est ce que nous pouvons observer sous d'autres formes aussi dans les petits contes de Chainaye ; malgré l'absence de refrains, l'auteur impose à ses compositions une structure en miroir fondée sur des analogies entre les faits et les personnages qui soustrait la prose à ce qui devrait être sa linéarité. Outre "La Vie et le Rêve" déjà rencontré, rappelons "Les deux poignards" où le poète s'intéresse à ces mêmes forces mystérieuses qui attirent Rodenbach dans la nouvelle vue plus haut. Sous l'effet d'une suggestion aussi aberrante que celle du peintre, deux frères arrivent à s'entretuer en interprétant une suite de visions dictées apparemment du hasard comme les signes d'un projet divin ; lisons :

Une nuit, les deux frères se rendirent sous les fenêtres de la bien-aimée.

L'aîné se dirigeait vers la demeure lorsqu'il vit, sous le portail d'une église, un long objet qui brillait d'un éclat magnétique. Il se pencha et reconnut que c'était un poignard.

"Un poignard trouvé devant une église ? se dit-il. Dieu me permet donc de tuer mon frère".

Il se cacha dans l'ombre près de la maison de la belle, pressentant que son frère allait arriver.

Cependant, le cadet suivait le même chemin lorsqu'il vit, sous le portail de l'église, un long objet qui brillait d'un éclat magnétique. Il crut voir un rayon de lune et voulut continuer sa route. Mais l'objet l'attira irrésistiblement à lui. Il se pencha et reconnut que c'était un poignard.

"Un poignard trouvé devant une église ? se dit-il... Et puis j'ai été entraîné vers ce poignard ? ... Dieu m'ordonne donc de tuer mon frère".

Et cachant l'arme, il s'approcha à pas étouffés.

L'aîné le vit s'avancer et voulut s'élancer sur lui, mais il crut deviner que son frère, lui aussi, venait se mettre en embuscade et, pour s'en assurer, il attendit.

Et le cadet se glissa dans l'ombre.

Leurs regards illuminés par la haine se rencontrèrent. Alors tous deux marchèrent franchement l'un vers l'autre et sans faire de bruit pour ne pas éveiller leur bien-aimée.

Ils levèrent leur poignard. Mais la lune fit briller les deux lames d'un éclat magnétique et les deux frères regardèrent leurs armes.

Un éclair traversa leur âme. Les deux poignards étaient semblables. Ils avaient été trouvés devant la même église... "Dieu veut donc que nous nous entretuions", dirent-ils en même temps. Et, après s'être embrassés pour la première fois de leur vie, ils relevèrent ensemble et machinalement leur arme et s'entretuèrent. (*JB*, 6 mai 1887, p. 151).

En revenant plus strictement sur la question de l'atemporalité, un cas digne d'attention est par contre représenté par tous ces contes dont les acteurs se situent au départ dans une condition spatio-temporelle qui se veut conforme à la nôtre tels les récits de Rodenbach ou de Chainaye et Van Lerberghe ; en fait, dans l'un comme dans les autres, la linéarité chronologique est ébranlée soit parce que l'attention est vite déplacée

sur l'intériorité trouble du protagoniste, soit parce qu'elle se porte bientôt sur la dimension irréelle auxquelles les divers personnages accèdent par leurs visions et dont le temps suit un autre cours. En particulier, dans "Reine Illusion" cet aspect se fait bien évident : lorsque Blanche retrouve "le sentiment des choses", les bourgeois sont encore en train de s'interroger sur sa nudité comme si pour eux le temps ne s'était pas écoulé. Comme dans "La Grâce du sommeil" et dans "L'Âme des choses", la sortie de la vision correspond donc à une réintroduction dans la temporalité ordinaire ; rappelons que dans la partie conclusive du premier, l'auteur indique la date du trépas du protagoniste, alors que dans le final de la deuxième, on revient à l'alternance entre le jour et la nuit. Par là, toutes ces œuvres s'apparentent donc à "La Chambre double" de Baudelaire où un tel revirement est encore plus explicite. Réveillé de son rêve par un huissier venu réclamer de l'argent, le poète se retrouve face à une chambre réelle bien plus lugubre que celle de ses songes et surtout il redevient victime de l'emprise néfaste du "Temps" avec toutes les négativités que cela peut entraîner :

Une chambre qui ressemble à une rêverie [...]  
 Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves . [...]  
 Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au  
 nom de la loi ; [...]

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*,  
 comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé  
 par le Spectre.

[...] Oh ! oui ! Le Temps a reparu ; Le Temps règne en souverain  
 maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège  
 de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars,  
 de Colères et de Névroses<sup>1</sup>.

Afin d'éviter tout équivoque, il nous faut toutefois préciser que l'impression de suspension temporelle n'implique pas nécessairement de références à des univers diégétiques irréels ; les poèmes en prose de *Vers de l'espoir* de des Ombiaux nous ont en effet déjà démontré que celle-ci peut également tenir à l'évocation dans le présent d'époques historiques passées, pensons chez Demolder aux "Horloges", à "La Procession du Saint Sang à Bruges" mais aussi à "La Nativité de Notre Seigneur". Cette dernière, en particulier, nous conduit en plus à reconsidérer les rapports entre atemporalité et peinture.

En traitant des transpositions japonaises de Jules Destrée, nous avons pu observer comment à travers la reproduction d'œuvres picturales, les poètes s'approprient de

---

<sup>1</sup> *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, cit., p. 81.



l'atemporalité qu'on associe généralement aux arts figuratifs ; dans le *Laocoon* (1767), Lessing écrivait : "la peinture est forcée de renoncer au temps, parce que les signes et moyens d'imitation qu'elle emploie ne se combinent que dans l'espace<sup>1</sup>". Cependant il nous faut maintenant introduire quelques précisions car, en raison des différents outils à disposition, le transfert d'un caractère de la peinture à la poésie ne peut être que relatif, ne fût-ce que parce que là où un dessein peut présenter sur une seule surface plusieurs personnages que, en se distanciant suffisamment du tableau, peuvent être perçus simultanément, tout texte est obligé au contraire d'en déployer les descriptions au cours de plusieurs lignes. C'est précisément ce qui se produit dans "Sacrifice". Quoique Destrée n'y emploie, outre le présent, que des modes verbaux indéfinis, l'effet de contemporanéité de sa source est nécessairement ruinée car les divers acteurs de la scène ne peuvent qu'apparaître en succession et que, par conséquent, une perception d'ensemble est impossible ; au début, nous ne voyons de fait que "l'enfant qui tremble" et le vieux prêtre qui caresse sa joue et c'est seulement plus tard que nous percevons aussi les "guerriers rangés pour la cérémonie", la mère désespérée et le bourreau (cit.). Sur ce point, en s'occupant des possibles associations entre les arts, le philosophe allemand à peine cité avait été d'ailleurs plutôt clair :

Les unions imparfaites sont celles d'un art dont les signes se succèdent dans le temps, avec un autre art dont les signes coexistent dans l'espace. La principale est l'union de la poésie et de la peinture. On sent que cette différence essentielle dans l'ordonnance de leurs signes, ne permet pas une union parfaite d'où puissent résulter une action et un effet communs ; et que dans ce rapprochement imparfait, l'un des arts reste toujours très subordonné à l'autre<sup>2</sup>.

Quant à la "Nativité" de Demolder, ces constatations ne sont qu'encore plus vraies ; en se développant sur plusieurs pages et en alternant des verbes d'aspect accompli à d'autres d'aspect inaccompli, cette pièce empêche le surgissement de toute impression de synchronisme. Dans les premiers paragraphes décrivant une kermesse flamande transposée à Bethléem, l'emploi d'un plus-que-parfait qui vient interrompre la suite des imparfaits et des passés simples nous rappelle que le temps n'est plus le même :

---

<sup>1</sup> *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par Charles Vanderbourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802, p. 124.

<sup>2</sup> "Fragments dont l'Auteur devait se servir pour la continuation de son ouvrage. I. De la différence des signes dont se servent les beaux-arts", *Du Laocoon*, cit., p. 307.

Ce fut un soir de Noël. Par les chemins, des rondes de marmots, tignasse au vent, tournaient, malgré la neige tombée. Les cabarets jetaient leur reflet rouge au sol blanchi. Dans les intérieurs, piqués de points ignés par les pipes, les bières gonflaient les panses, et des baesines, les seins crevant leurs corsages délacés en la beuverie, caressaient le menton a des gaillards clignant de l'œil sous un béret crânement orné d'une plume. Tout le jour avaient résonné, doux comme chants de rossignols au temps d'amour, le rissolement des beurrées et les cris des boudins en poêle (cit., p. 229. Nous soulignons).

Au paragraphe suivant, le syntagme adverbial initial et le passé récent final renvoient eux-aussi à une succession sur la ligne temporelle :

Vers minuit, l'atmosphère devint d'une grande douceur. On se fût cru au temps où les toitures s'enguirlandent de vignes. Les plaines blanches, où des saules, penchés sur les ruisseaux gelés, pleuraient leur givre, s'éclairèrent d'une belle douceur de lune. Déjà s'éteignaient les bruits de fête de Noël. Quelques enfants, pourtant, chantaient encore des cantiques. Le Christ venait de naître (*Ibidem*, p. 230. Nous soulignons).

Bien évidemment, si atemporalité il y a, celle-ci n'est pas comparable à celle qu'on relie d'habitude à la peinture mais plutôt, comme on l'a dit, à la compénétration d'époques différentes et aux nombreux anachronismes. À ce propos, il nous faut toutefois relever que cet aspect n'est pas dû exclusivement à des choix personnelles de composition et aux conséquences de la traduction intersémiotique mais peut-être aussi aux modèles artistiques de départ, ce qui entraîne une remise en question de l'association peinture/suspension temporelle.

Quant à cette œuvre, Demolder n'indique pas un tableau de référence précis mais il communique par une notation en haut de page qu'il se propose de reproduire la manière des "anciens flamands" (cit., 229). La collocation en milieu national des faits des Évangiles est en effet typique des maîtres d'antan mais c'est à ceux-ci que l'écrivain a probablement emprunté aussi l'idée de la représentation sur un seul tableau d'épisodes multiples et contemporains. "Le Massacre des Innocents" de Breughel l'Ancien – qui a d'ailleurs suggéré à l'auteur plusieurs autres compositions<sup>1</sup> – serait à ce propos un exemple éloquent. Contrairement à l'estampe japonaise reprise par Destrée dont les divers personnages sont tous spectateurs du même infanticide<sup>2</sup>, ceux qui sont représentés sur ce panneau appartiennent à des scènes qui, quoique relatives à un même événement historique, gardent chacune leur propre autonomie. À l'arrière-fond, un homme cherche à cacher son enfant du soldat en train de traverser le pont. Sur la gauche, des femmes

---

<sup>1</sup> Nous y reviendrons dans le chapitre successif.

<sup>2</sup> N'ayant pas pu reconnaître la source de Destrée, c'est du moins ce que l'on peut présumer à partir de son poème.

s'empressent dans une maison, un militaire urine contre un mur et des voisines consolent une mère désespérée. Sur la droite, des guerriers forcent l'entrée d'une taverne. Au milieu, les gens du peuple essaient de se sauver de l'ennemi<sup>1</sup>. Semblablement, dans le texte de l'écrivain, autour de l'étable avec la Sainte Famille, évoluent les paysans de la kermesse, les baesines des tavernes, des hommes ivres qui vomissent et au loin, les bergers et les rois mages qui se rapprochent pour rendre visite au nouveau-né. Carrément, l'huile de Breughel dont Demolder a probablement été influencé demandait pour être réellement appréciée qu'on s'y rapproche pour en scruter les détails et pour en reconstruire ainsi les histoires ; un processus qui, analogue pour sa durée à celui de la lecture, révèle que l'association peinture/atemporalité dérivant de l'impression de saisir tout une œuvre en un seul instant n'est qu'un leurre. Sur ce point dans *Le Récit Poétique*, Jean-Yves Tadié a écrit :

on est, certes, tenté d'opposer la saisie globale de la perception picturale à la succession de la lecture ; mais, outre que du point de vue de l'artiste, cette opposition disparaît, puisque certains peintres mettent aussi longtemps à produire un tableau que l'écrivain un texte, regarder un tableau, c'est refaire un parcours dynamique, et l'invention instantanée n'est qu'illusion de spectateur superficiel. Le parcours, contrairement à celui du livre, est libre, mais il doit être suivi<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, indépendamment du tableau de départ, ce que nous pouvons affirmer ici est que lors de sa transposition en prose, tout en conférant une sensation de suspension temporelle à la prose, le pictural se narrativise.

Dans un souci de complétude, il nous faut néanmoins mentionner que parfois les arts figuratifs peuvent aussi servir de point de départ pour de véritables contes qui ne fixent pas les personnages dans un instant déterminé mais les font agir dans le temps ; tel est le cas dans notre corpus de "La Belle au bois dormant" de Goffin (*JB*, 7 e 13 nov. 1896), inspiré comme les pièces au même sujet d'O. G. Destrée des tableaux de *The Legend of Briar Rose* d'Edward Burne Jones. Différemment de ce qui se produit dans "La Princesse Endormie", Goffin ne se limite pas en effet à peindre le décor du château mais il y introduit un facteur de changement, à savoir la décision du prince de partir pour aller réveiller la jeune fille victime d'un envoûtement. Par là, l'écrivain active alors un vecteur narratif et au fil des pages nous avons l'impression de lire une autre version de l'histoire célèbre ; nous voyons le prince qui, acclamé par les peuples, traverse des forêts et rêve de

---

<sup>1</sup> Pour cette œuvre, nous avons consulté Desmond Shawe-Taylor / Jennifer Scott, *Bruegel to Rubens. Masters of Flemish Painting*, London, Royal Collection Publications, 2008, pp. 88-91

<sup>2</sup> Paris, Gallimard, 1994, pp. 47-48.

sa gloire. Cependant, effrayé par les possibles conséquences que le réveil de la princesse peut entraîner, le chevalier renonce à son entreprise. Ranimée, la princesse reprendrait à vieillir et verrait sa beauté faner ; la conclusion est donc décevante :

Et, le genou en terre, le Prince baise la main qui s'étend, inerte et palpitante, sur les coussins cramoisis : — "Princesse, adieu! Adieu, énigme suscitée pour ma perdition ou prédestinée à mon salut... L'alternative m'épouvante! Quelqu'un plus audacieux déclara d'un baiser cette effrayante bouche fine et charnue, dégourdira cet indomptable cœur et les ombrageuses nostalgies de ton esprit ; quant à moi je ne profanerais point ton sommeil, forme intermédiaire, mode supérieur, peut-être, de la vie !... " (p. 355).

Notons toutefois que la sensation d'atemporalité, disparue au niveau du traitement de la narration, est en quelque sorte récupérée au niveau du sujet développé en se référant à une cité pétrifiée que le protagoniste se préoccupe de laisser dans le même état pour ne pas y réintroduire ces abominations dont il est question dans "La Chambre Double" de Baudelaire<sup>1</sup>.

Quoi qu'il en soit de ce conte, ayant traité du rapport entre peinture et suspension temporelle, il nous faut maintenant explorer plus généralement celui qui s'établit entre cette dernière et le descriptif<sup>2</sup>, considéré tout d'abord – en suivant le procédé de Tadié dans l'essai déjà cité – comme un facteur producteur d'espace, celui-ci étant défini à son tour comme "l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation<sup>3</sup>". En premier lieu, précisons alors que ce sont les phénomènes que nous venons d'examiner qui seraient un cas particulier de la problématique à peine énoncée car c'est à travers le descriptif que les arts figuratifs accèdent à la littérature. Indépendamment de la

---

<sup>1</sup> L'attitude de ce prince s'oppose à celle du héros de "La Cité dormante" de Schwob, récit publié dans *L'Écho de Paris* le 7 mai 1891 et repris l'année suivante dans *Le Roi au masque d'or*. Ici, c'est précisément l'absence de vie qui déclenche l'angoisse et qui cause la retraite de l'un des personnages. Débarqués dans un pays où quelque forme d'envoûtement avait transformé en pierre tous les habitants, un groupe de pirates est vite assailli par l'effroi ; le silence profond qui émane de ces lieux les empêche de fuir leurs pensées et leur fait regretter les bruits de la mer. Pendant que les autres membres de l'équipage cherchaient du réconfort en étreignant les statues d'hommes dont la couleur de peau leur rappelait leurs pays d'origines, le Capitaine qui se dit sans souvenirs consolateurs se sauve et repart à la recherche de la mer : "Mais moi, le Capitaine au pavillon noir, qui n'ai pas de patrie, ni de souvenirs qui puissent me faire souffrir le silence tandis que ma pensée veille, je m'élançai terrifié loin des Compagnons de la Mer, hors de la cité dormante ; et malgré le sommeil et l'affreuse lassitude qui me gagne, je vais essayer de retrouver par les ondulations du sable doré, l'Océan vert qui s'agite éternellement et secoue son écume"(Pour ces citations, voir : *Contes symbolistes* (éd. Bertrand Vibert), vol. 1, Grenoble, Ellug, 2011, pp. 455-459. Pour une introduction à ce conte, voir dans le même volume la contribution de Viègnes, pp. 451-452 et la présentation générale du recueil par Michel Viègnes, Sabrina Granger et Bertrand Vibert, pp. 267-283).

<sup>2</sup> En suivant sur ce point Philippe Hamon, nous préférons ici ce terme plus général ; l'expression "description" laisserait de fait sous-entendre une certaine autonomie des passages considérés. Voir à ce propos : *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

<sup>3</sup> Cit., pp. 48.

"dénomination" en question, c'est-à-dire de l'objet ou de l'être qu'on se propose de représenter<sup>1</sup>, l'effet de statisme serait de fait lié au descriptif lui-même. En le comparant à la narration, Genette a affirmé :

[...] la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace<sup>2</sup>.

Ceci dit, comme on l'a souligné pour les transpositions d'art, la synchronicité de la peinture ne peut pas vraiment s'actualiser à l'écrit car le langage lui-même se déploie dans le temps ; c'est d'ailleurs ce qui rend l'*ut pictura poesis* dont Lessing s'était occupé d'invalider les prémisses théoriques dans le *Laocoon*, un "pur abus de langage"<sup>3</sup>. Il en dérive que ce que nous avons observé relativement au "Sacrifice" de Destrée reste aussi vrai pour des pièces à dominante descriptive<sup>4</sup> comme les "Proses" d'O. G. Destrée et les "Quelques Sketches" de Delchevalerie ; en reprenant encore une fois l'auteur de "Frontières du récit" : "la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace"<sup>5</sup> et, donc, en dépit de toute brièveté, la littérature ne peut pas donner à voir en un seul instant que ce que les yeux perçoivent d'un seul bloc. Malgré la tentative de rendre un crépuscule à la manière des impressionnistes, dans le "Couchant" du dernier groupe de proses évoqué, le soleil, les Alpes et les nuages apparaissent à des moments proches mais divers :

Le soleil descend, tout blanc, clair d'un feu glacé de diamant, d'un insoutenable feu concentré qui s'effuse en pâle couronne, et sa chute s'attarde parmi des Alpes d'ouate grise, en chaîne de sommets flous qu'une vapeur frange de nivéale hermine. Tout est clair et pâle ; une plaine de chaste azur règne, là haut, où s'étend quelque vague nue blanche. Or, sur l'agonie spirituelle, sur la fête morte de cette jeunesse, là-bas, si pure et froide, c'est la douce pluie qui tend ses rayons en cristal (cit., p. 309).

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos le début du quatrième chapitre dans l'essai à peine mentionné, version Kindle, position: 3518.

<sup>2</sup> "Frontières du récit", *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58.

<sup>3</sup> Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 278.

<sup>4</sup> Une telle précision est de rigueur car comme il a été souligné par bien d'autres avant nous, s'il n'est pas impossible, il reste quand même difficile d'isoler une pièce ou un passage qui soit exclusivement descriptif ; sans s'attarder sur un aspect qui ne nous concerne que très généralement, renvoyons à ce propos à l'essai à peine cité de Genette et au chapitre "Espace" dans l'œuvre de Jean-Yves Tadie, *Le récit poétique* (cit., pp. 47-82).

<sup>5</sup> Cit., p. 60.

Au-delà de ces considérations, ce qu'il nous intéresse d'analyser ici est notamment la possibilité de classer ces pièces parmi les poèmes en prose et, plus généralement, en poésie, un aspect sur lesquels nous ne nous sommes pas encore concentré suffisamment et qui devient de plus en plus complexe dès que l'on quitte de telles rédactions pour en analyser d'autres où le descriptif se joint à une composante narrative plus marquée.

En raison de leur autonomie et de leur brièveté, pour les compositions que nous venons de remémorer une telle classification ne poserait apparemment pas de problèmes, d'autant plus que, comme nous l'avons observé plus haut, O. G. Destrée adopte dans ses compositions une prose poétique qui, sans vouloir confondre celle-ci avec le genre né avec Baudelaire mais en se rappelant de leur fréquente connexion, valide davantage cette thèse. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'à l'époque, tel qu'il est noté par Hamon, dans les passages descriptifs ou dans les pièces autonomes à dominante descriptive, ce redoublement des marques du style était perçu comme nécessaire pour pouvoir légitimer le descriptif lui-même jusqu'alors tenu par le classicisme dans un discrédit le reléguant au récit de voyage, aux manuels didactiques et, surtout, à la fonction d'*ancilla narrationis*. Dans un processus qui a vu jouer aux poèmes en prose et aux pages choisies des romans romantiques rencontrés dans le premier chapitre un rôle de premier plan, les descriptions étaient alors devenues le lieu où, à travers le recours aux figures rhétoriques et aux réminiscences littéraires, se manifestait "plus visiblement le travail de l'auteur"<sup>1</sup>.

Plus généralement, ce qui rapproche le descriptif de la poésie est sa nature même. Ayant reconnu la propension de ce dernier au recours à des parallèles, Hamon se demande de fait s'il n'y a pas là "une forme larvée, non versifiée, diffuse, de l'énoncé de type poétique (au sens jakobsonien du terme)"<sup>2</sup> :

L'énoncé poétique, en effet, se caractérise par le "parallélisme", c'est-à-dire par la construction originale de matrices de positions homologables qui tendent à mettre dans des positions (syntaxiques, prosodiques, textuelles, etc.) équivalentes des unités équivalentes (phonèmes, mots, phrases, etc.). De même, un système descriptif constitue la déclinaison d'un paradigme d'unités sur un certain point équivalentes. Ce qui différencierait ces deux types structurels, c'est que la déclinaison d'un système descriptif sollicite davantage une reconnaissance de la part du lecteur qu'une compréhension, qu'un système descriptif fait appel à un déjà-connu lexical plutôt qu'il ne construit un objet formel jamais-vu. Ensuite, que l'équivalence poétique est sans doute différente

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, position 615. Pour plus de détails, voir dans le premier chapitre de cet essai, le paragraphe "Une légitimation difficile"

<sup>2</sup> *Ibidem*, position 107.

de la mise en facteur commun de la déclinaison des systèmes descriptifs. Mais il ne sera sans doute pas toujours aisé de les différencier théoriquement<sup>1</sup>

Et tout cela sans compter que, comme il est écrit encore une fois par Genette, contrairement à la narration, le descriptif exprime une attitude devant le monde "plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus "poétique"<sup>2</sup>

Il n'en reste pas moins qu'en suivant la conception de poésie pure élaborée à partir des exclusions de Mallarmé, le descriptif ne devrait pas trouver sa place dans un poème ; en réalité, comme pour le récit, cette proscription ne va pas sans nuances. Tout d'abord, en suivant sur ce point Dominique Combe, il paraît que le refus de la description dépend strictement de celui du récit et que le rejet formulé par le poète de la rue de Rome n'envisageait pas tant le descriptif tout court mais plutôt la fonction qui lui revient dans les œuvres narratives :

[...] placée en tête de l'énumération de cette liste noire de la poésie, la narration semble revêtir une valeur presque symbolique, au point que le refus du récit englobe bientôt les autres termes de l'exclusion<sup>3</sup>.

Encore plus spécifiquement, l'interdit de description participe comme les deux autres d'une négation plus vaste affectant l' "*universal reportage*" et "l'emploi élémentaire du discours" qui lui est corrélatif<sup>4</sup>. En s'éloignant de la représentation réaliste, le descriptif devrait donc pouvoir gagner droit de cité en poésie, telle est du moins la conclusion à laquelle parvient Namiko Matsura<sup>5</sup>, suite à l'analyse des trois "Sonnetts" publiés par le poète dans la *Revue indépendante* en janvier 1887, c'est-à-dire un an après la rédaction de cet "Avant-dire" au *Traité du Verbe* de René Ghil où le poète exprimait déjà les condamnations proposées plus tard dans "Crise de Vers".

Le chercheur constate que dans ces poèmes le descriptif n'est pas totalement repoussé mais travaillé de manière à éviter "la représentation mimétique qui appartient au langage ordinaire du *reportage*" et à empêcher "une représentation transparente des choses", ce qui revient à "brouiller la concrétisation des images" et à faire surgir des symboles dans l'espace. En accord avec ce qu'il avait écrit dans sa lettre à Cazalis d'octobre 1864, il s'agit de "*Peindre non pas la chose mais l'effet qu'elle produit*" et c'est précisément une telle posture qui est partagée par Destrée et Delchevalerie dont les

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, position 2623.

<sup>2</sup> "Frontières du récit", cit., p. 60.

<sup>3</sup> *La poésie et le récit*, cit., p. 12.

<sup>4</sup> Cit, pp. 300-302.

<sup>5</sup> "Le 'Triptyque' ou la description non mimétique chez Mallarmé", *Études Stéphane Mallarmé*, n. 4, 2016, p. 147-159

paysages correspondent aux états d'âme des observateurs ; plus encore, il s'agit toutefois de se détourner du réel pour créer cet effet de mystère et de suggestion qui, conjointement à la musicalité, représentait – on l'a dit plus haut avec Vibert – les valeurs primaires de la poésie symboliste. Quant à cela, les contes analysés plus haut, où les paysages représentés étaient qualifiés de "poésie", offrent des exemples remarquables.

Tant dans les récits de Van Lerberghe que dans "L'Âme des choses", les espaces évoqués ne se présentent pas de fait aux lecteurs à travers des descriptions prétendues objectives mais ils sont carrément filtrés par la subjectivité problématique des observateurs ; chaque fois, les auteurs partagent leurs points de vue et ils nous montrent leurs personnages dans l'acte de regarder : "L'effet était si étrange que pour regarder autour d'elle, elle se releva dans les eaux<sup>1</sup>", lit-on dans "Reine Illusion" alors que dans "La Grâce du sommeil", il est écrit "De ce point d'observation, [M. X] pouvait contempler, à loisir, les miraculeuses merveilles du ciel (cit., p. 323)" ; de son côté, Yolande "regarde entre les franges et l'appui de la fenêtre (cit., p. 336)". Comme on l'a déjà relevé, la référence se fait en outre opaque, les contours s'estompent, les cordonnés se confondent jusqu'à ne pouvoir plus distinguer le haut du bas et parfois, les choses finissent même par n'être évoquées que par leur absence, tel est le cas des "fleurs invisibles<sup>2</sup>" dont Blanche sent le parfum dans son au-delà aquatique. Encore plus radicalement, relativement au paradis du père de famille mort le jour de l'Épiphanie, Van Lerberghe parvient à construire une description qui ne donne plus rien à voir :

Et cela n'avait pas l'air d'être. Tout se mêlait, rien n'était plus limité ni distinct ; tout semblait retombé en enfance ; rien n'avait une couleur propre et tout était multicolore ; le son ne se définissait plus de la lumière, ni la lumière des ombres ; malgré le prodigieux remuement des choses, tout semblait immobile, unique et simple ; simple, mais non facile à dire [...] (cit., p. 323).

Tout en laissant de côté la question de la manifestation des symboles déjà suffisamment discutée auparavant, de ce qui précède nous pouvons donc admettre qu'en dépit des généralisations qu'on a tirées des positions mallarméennes, sous certaines conditions, le descriptif était en réalité bien admis en poésie ; les valeurs que le symbolisme rattachait à cette dernière – la suggestion, la musicalité, l'intuition symbolique – trouvaient toutes en effet moyen de s'y déployer. Avant de conclure,

---

<sup>1</sup> Cit., p. 54.

<sup>2</sup> Cit., p. 57.



cependant, quelques petites remarques relativement aux observations de Tamby, et plus précisément à la dynamique description/narration, s'imposent.

Ci-dessus, on a pu constater que pour plusieurs raisons les descriptions se relient au poétique ; premièrement, c'est en elles qui tendent à se concentrer davantage les figures rhétoriques ; deuxièmement, elles favorisent l'expression lyrique des sentiments des personnages qui se reflètent dans l'espace environnant ; enfin, malgré l'imperfection de fond, elles sont marquées par une certaine impression de statisme et de suspension temporelle. Compte tenu de ces éléments et en gardant en mémoire la condamnation du récit en poésie, Tamby soutient alors dans certains passages de sa thèse que c'est au descriptif qui reviendrait la responsabilité de la réception des contes symbolistes comme objets poétiques et par la formule "pauses de la narration" elle semble exclure d'une telle lecture tout ce qui relève du récit ; lisons :

Dans ces morceaux descriptifs, la forme attire l'attention sur elle-même. Le conteur ne semble répondre qu'à son plaisir de décrire, de jouer avec les rythmes et les sonorités. On perçoit donc une forme d'alternance entre lyrisme et narration, la fonction poétique se déployant dans les pauses de la narration. Ces instants poétiques se détachent du reste du texte par leur contenu et par leur forme<sup>1</sup>.

Plus loin, cette coïncidence description/poétique est quelque peu modulée :

Cette valorisation de l'espace et de sa description ne signifie pas la négation de la dimension narrative des textes, mais aboutit à un mode plus poétique de narrer : dire ou suggérer les histoires sans les raconter tout à fait. La mise en valeur de l'espace a pour effet de neutraliser le développement narratif, sans renoncer à une forme de narrativité<sup>2</sup>.

Malgré cela, sinon dans les idées, du moins dans leur expression, nous relevons une certaine contradiction car la chercheuse semble revenir à ce postulat du refus du récit dont tout au long de son travail elle a mis en évidence les idiosyncrasies. Afin de remettre de l'ordre, nous croyons donc qu'il serait plus correcte de dire qu'il y a là non pas des pauses ou une manière de suggérer des histoires sans les raconter vraiment mais plutôt une manière différente de le faire où, comme elle-même le remarque, l'espace et, à travers lui le descriptif, "perd sa fonction d'ancrage réaliste du récit" et se transforme en une "force d'engendrement de la narration"<sup>3</sup>. En effet, en paraphrasant *Le Récit poétique*<sup>4</sup>, dans ces

---

<sup>1</sup> *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, cit., p. 429.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>4</sup> Cit., p. 49-81.

textes, "l'image n'est plus au service de la description d'un espace supposé préexistant" mais, au contraire, elle peut elle-même faire sourdre le récit ; dans les "Pensées" de Destrée, la succession est par exemple assurée – on l'a vu - par la transformation du comparé d'une similitude en une nouvelle réalité. Pareillement, chez Van Lerberghe et dans "Le Triomphe du Verbe" de des Ombiaux, en faisant coïncider l'aventure avec la "rencontre du lieu", le récit se développe tout entier grâce à la succession d'images différentes et encore dans certaines productions comme "L'Âme des choses", le décor peut lui-aussi agir directement sur le protagoniste<sup>1</sup>. Lisons quant à ce dernier cas le passage où Chainaye souligne que ce sont effectivement les choses qui ont conduit Yolande à se réveiller :

Le miracle se fit par les choses.

Yolande s'étant condamnée à rester étrangère au dehors, sembla, dès le début de sa maladie, écouter dans le vague. Et d'abord insensible, la voix des choses l'avait approuvée dans l'audacieux projet de rappeler son époux à la vie et de vouloir un monde subordonné à son existence. Les choses n'avaient donc pas tenté, comme les hommes, de lutter brutalement contre la folie. Yolande vécut alors dans son rêve.

[...]

Les choses paraissent divines à ceux qui peuvent comprendre leur infinie tendresse ; elles pénètrent en eux naturellement par leur force même et correspondent à tous les besoins de leur esprit. Croire que c'est nous qui prêtons une âme aux choses : quel blasphème !

Et elles avaient parlé d'une voix si douce, si étrangement nouvelle, qu'à les entendre Yolande s'était crue enlevée au monde. Mais cette voix, célestement fuyante, devint terrestre, et si insensiblement que la folle ne comprît pas qu'elle ressuscitait à la vie réelle (cit., p. 338).

Compte tenu de toutes ces données, nous pouvons alors soutenir que – différemment de ce qui est fait par Tamby - il serait préférable dans l'analyse de ces textes de ne pas isoler trop nettement la description de la narration et surtout d'éviter de considérer la première comme le moment où l'on *glisse*, pour reprendre une formule qu'elle utilise souvent, *vers le lyrique* et donc vers le poétique car si ici le descriptif assume une importance telle qu'on pourrait se demander s'il est encore *ancilla narrationis*, en réalité, c'est en se faisant moteur de la narration - et donc en y participant - qu'elle acquiert ce statut. D'ailleurs, c'est précisément une telle interaction qui fait l'originalité de ces œuvres par rapport à celles qui les ont précédées où, comme il

---

<sup>1</sup> Il s'agit là des forces qui ne sont pas comparable à cette influence du milieu dont il est question chez Zola. Aimantées d'un mystère qui ne le rend pas entièrement analysables, celles qui sont actives ici ont toute autre nature et ce sont elles qui conduisent l'intrigue, pensons aux "Deux Poignards" de Chainaye mais aussi à l'inconscient insondable qui se révèle dans "Suggestion" de Rodenbach.

est souligné par Genette, les descriptions pouvaient avoir soit une fonction décorative comme dans les œuvres classiques, pensons à l'exemple célèbre du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade*, soit, comme dans les romans réalistes-naturalistes, où elles se mettent au service de la justification du caractère des personnages, une fonction d'ordre explicatif et symbolique<sup>1</sup>.

### 3.3 Didactisme et poésie. L'aspect ludique chez Max Waller

"[L]a poésie philosophique est un genre faux"<sup>2</sup>.

Cette phrase de Baudelaire écrite à propos du *Prométhée délivré* de son ancien condisciple Louis Ménard résume à elle seule le discrédit dans lequel était tenue au XIX<sup>e</sup> siècle la poésie à visée didactique, c'est-à-dire ce que c'était pour lui la poésie philosophique ; dans un article consacré aux artistes allemands qui s'étaient voués à ce qu'il considérait comme une "erreur", le poète définit de fait l'art philosophique comme celui qui avait pour but d' "enseigner l'histoire, la morale et la philosophie"<sup>3</sup>. Ici même, il déclarait :

Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée<sup>4</sup>.

Dans "Théophile Gautier", contribution à *L'Artiste* du 13 mars 1859, sa position se précise et devient même plus virulente ; l' "erreur" se transforme en une véritable "hérésie" :

... Il est une autre hérésie<sup>5</sup>... une erreur qui a la vie plus dure, je veux parler de l'*hérésie de l'enseignement* [...]. Une foule de gens se figurent que le

---

<sup>1</sup> "Frontières du récit", cit., pp. 58-59.

<sup>2</sup> "*Prométhée délivré*", *Œuvres complètes*, cit., p. 269.

<sup>3</sup> "L'Art Philosophique", *Œuvres complètes*, cit., p. 424. L'article a été publié pour la première fois sous sa forme inachevée dans l'édition posthume de *l'Art Romantique* en 1869 ; ce malgré, il avait été projeté sous des titres diverses à partir déjà de 1859.

<sup>4</sup> "*Prométhée délivré*", *Œuvres complètes*, cit., p. 269.

<sup>5</sup> Cette autre hérésie serait celle de la longueur dont nous avons parlé dans le premier chapitre ; l'exclusion de l'enseignement en poésie tiendrait en réalité aussi à cet aspect car, comme le note Dominique Combe, le poème didactique sous toutes ces variations (poème scientifique ; poème mythologique ; poème humanitaire ; poème religieux ou biblique), s'est généralement approprié dans la tradition européenne des formes de l'épopée et il en avait souvent adopté l'étendue. En gardant bien à l'esprit que les œuvres d'argument historique s'inscrivent pour le poète dans le cadre de la poésie philosophique, lisons à ce propos ce qu'il a écrit dans l'une de ses *Réflexions sur quelques-uns de ses contemporains*, plus précisément dans l'essai sur "Victor Hugo" : "Excepté à l'aurore de la vie des nations, où la poésie est à la fois l'expression

but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème<sup>1</sup>.

Comme il le notifie un peu plus tôt dans le même texte, le seul intérêt de l'art devrait en effet être la Beauté : "Le *Beau* est l'unique ambition, le but exclusif du *Goût*". Pareillement à ce qui se produit plus tard chez Mallarmé, l'enseignement ne peut plus donc trouver de place en poésie.

Malgré cela, l'auteur des *Fleurs du Mal* ne renie pas totalement le rapport entre art et philosophie et il reconnaît même à la poésie la capacité d'élever l'homme ; lisons :

Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, — qu'on me comprenne bien, — que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires ; ce serait évidemment une absurdité. Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérités sont autres et sont ailleurs. La Vérité n'a rien à faire avec les chansons. Tout ce qui fait le charme, la grâce, l'irrésistible d'une chanson enlèverait à la Vérité son autorité et son pouvoir. Froide, calme, impassible, l'humeur démonstrative repousse les diamants et les fleurs de la Muse ; elle est donc absolument l'inverse de l'humeur poétique<sup>2</sup>.

En définitive, tout se passe comme si la poésie pouvait être philosophique et pouvait indirectement enseigner mais sans que cela devienne son objectif fondamental ; dans le

---

de leur âme et le répertoire de leurs connaissances, l'histoire mise en vers est une dérogation aux lois qui gouvernent les deux genres, l'histoire et la poésie ; c'est un outrage aux deux Muses. Dans les périodes extrêmement cultivées, il se fait dans le monde spirituel, une division du travail qui fortifie et perfectionne chaque partie ; et celui qui tente de créer le poème épique, tel que le comprenaient les nations les plus jeunes, risque de diminuer l'effet magique de la poésie, ne fût-ce que par la longueur insupportable de l'œuvre, et en même temps d'enlever à l'histoire une partie de la sagesse et de la sévérité qu'exigent d'elle les nations âgées. Il n'en résulte la plupart du temps qu'un fastidieux ridicule" (*Œuvres complètes*, cit., p. 473). Il est intéressant de remarquer que dans ce court extrait l'auteur fait aussi indirectement allusion à d'autres motivations du rejet qui mériteraient un plus ample traitement, à savoir le processus de compartimentation des savoirs qui a conduit au cours du siècle à l'autonomisation de la littérature et encore l'obsolescent du choix du vers pour développer de tels sujets. Si par le passé le mètre était de fait préféré pour favoriser la mémorisation des concepts, à une époque où l'imprimé était désormais plus courant, une telle exigence avait disparu et on s'était tourné vers la prose qui, dégagée des contraintes du mètre, s'avérait aux fins de l'exposition plus malléable. Quoiqu'il ne cite pas ce passage du poète, pour plus de détails, voir l'étude à peine citée de Dominique Combe, "Le poème philosophique ou l'hérésie de l'enseignement, *Études françaises* vol. 4, n. 13, 2005, pp. 63–79.

<sup>1</sup> *Œuvres complètes*, cit., p.462.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 463.

premier article mentionné, il avait soutenu : "La poésie est essentiellement philosophique ; mais comme elle est avant tout *fatale*, elle doit être involontairement philosophique<sup>1</sup>".

Ses positions, sur ce point, ne nous paraissent pas trop différer alors de celles que Mockel exprime dans un passage déjà cité des *Propos de littérature* où il attire l'attention tout notamment sur l'exigence esthétique de la suggestion, attribut essentiel de la beauté poétique selon les symbolistes. Rappelons-le :

[...] un livre de vers n'est pas un livre de philosophie. [...] La pensée philosophique doit être le naturel fondement mais non le but du poème dont la fonction est avant toute chose de créer la beauté. [...] l'art atteint la Vérité à travers la Beauté, l'unité à travers les formes ; il illumine la soudaine effusion de l'Idée dans la nature et, prêtant par son harmonie un nouveau motif à l'intuition, lui permet de saisir tout à coup et d'ensemble les notions que la science s'efforce brin à brin de nouer en gerbe. Il lui sied de suggérer plutôt que de conclure<sup>2</sup>.

En suivant Dominique Combe, nous pouvons par conséquent soutenir que ce qui est refusé n'est pas tant l'enseignement en lui-même mais plutôt le "plat didactisme utilitaire<sup>3</sup>" ; ce qui revient à dire que tant que la fonction dominante – en faisant un emprunt à Jakobson – reste poétique, une certaine composante didactique n'entrave pas la perception du texte comme poème ; si l'on pense à la production de Chainaye dont la poéticité ne fait désormais plus de doute, il est évident, par exemple, que, quoiqu'indirectement, l'écrivain instruit son lecteur relativement à une particulière vision idéaliste de l'univers et qu'il l'invite même à scruter le monde à la recherche de symboles.

Bien que sur un plan quelque peu différent, des observations semblables seraient ainsi également valables pour "Sainte Rose de Viterbe" d' O. G. Destrée, pièce qui, parue pour la première fois dans *Le Spectateur catholique* (déc. 1897), n'appartient pas strictement à notre corpus mais qui, quant à cet aspect, se révèle un exemple éloquent. Publié en revue sous la dénomination "Trois poèmes" avec "Saint Dorothee de Cappadoce" et "Saint Jean-Gualbert Visdomini" qui iront plus tard constituer avec "Stances à Saint Pierre" la première section d'*Au Milieu du chemin de notre vie* (Paris, Bloud, 1908) intitulée "Poèmes légendaires", cette œuvre est composée par l'auteur après sa conversion et dès le titre elle s'apparente à cette tradition hagiographique dont le but didactique ne nécessite de notre part aucune explication ultérieure. Comme il a été

---

<sup>1</sup> Cit., p. 269.

<sup>2</sup> Cit., p. 84.

<sup>3</sup> "Le poème philosophique ou l'hérésie de l'enseignement", cit., p. 65.

remarqué aussi par l'un de ses biographes, malgré les nouveaux sujets, la forme adoptée par l'auteur dans ce nouveau volume reste toutefois la même de *Poèmes sans rimes*<sup>1</sup>.

"Sainte Rose de Viterbe" se compose de quatre paragraphes bien séparés par des blancs typographiques. Le poète s'y adonne à un éloge de la tertiaire franciscaine, plusieurs fois directement invoquée à l'aide d'appellatifs divers ("ô cœur généreux", "ô chaste et pure enfant", "ô voix suave", "ô fleur mystique"), et à une représentation de sa vie. Cependant, Destrée ne rapporte pas les épisodes de l'existence de la sainte en les situant dans le temps et l'espace et il se limite à les évoquer par des métaphores développées à partir de la coïncidence entre son nom propre et une fleur : "tu naquis [...] la plus suave des fleurs qui grandissent au tombeau du bienheureux François" écrit-il en se référant à la vénération de sainte Rose pour le saint d'Assise et, en continuant sur la même métaphore, il présente sa morte et sa courte vie comme celle d' "une fleur mystique" "à peine entr'ouverte" qui, en dépit de son décès prématuré, a su donner un exemple bénéfique dont le souvenir et les effets chez les fidèles sont comparés aux parfums de la rose : " [...] l'impérissable parfum de tes vertus flotte toujours sur la contrée [...] ton parfum embaumait et rendait fertile le sol où tu naquis, ô fleur céleste, rose de Paradis, et dans la terre sainte de ton tombeau des milliers de fleurs surgirent et grandirent"<sup>2</sup>.

Bien évidemment, étant donnés les vides relatifs à la biographie de la femme et la structure formelle adoptée, ce texte se veut principalement un "poème" et c'est précisément sur cet aspect que le cardinal Lemer cier, rencontré par Destrée à l'abbaye du Mont-César, met l'accent dans la lettre publiée en début du volume de 1908. Après avoir remarqué la

---

<sup>1</sup> Firmin van den Bosch, "Un moine écrivain: Dom Bruno Destrée", *Les Lettres et la Vie*, 1912, pp. 108-110. - Cette affirmation n'est en fait vraie que pour certaines des compositions du livre ; dans les autres rédactions publiées dans le même numéro du *Spectateur Catholique*, nous pouvons observer par exemple que ces jeux sonores et rythmiques qui revenaient avec insistance dans les *Poèmes sans rimes* tendent à disparaître ou à s'assagir et que par contre, différemment de ce qui se produit dans le poème que nous allons analyser, le récit de la vie des saints se fait plus détaillé et donc plus proche du modèle hagiographique. Qui plus est, dans le même tome, Destrée a aussi introduit ce que, comme nous le verrons au chapitre suivant, il a défini comme un "roman chrétien", c'est-à-dire le récit inachevé "Les Mages". Au contraire, quoique sans recourir à la prose poétique aussi fréquemment que dans les œuvres précédentes à la conversion, on se rapproche de nouveau du poème en prose des origines dans la troisième partie du volume, "Poèmes symboliques et religieux", qui, comme plus tard *Impressions et souvenirs* (Paris, Bloud, 1913), réunit des compositions plutôt variées : de courts récits concernant des miracles comme "À la fontaine" ou "L'Ange du porche", des dialogues mystiques entre des pèlerins et des voix divines comme "Dans la forêt", des réflexions sur la nature de Dieu comme les "Trois aspects de Dieu" et surtout des impressions de paysages témoignant la présence de la toute-puissance du Seigneur sur la terre comme "La Vague" ou "Aux Vêpres de la fête de la Sainte Trinité".

<sup>2</sup> *Le Spectateur Catholique*, décembre 1897, pp. 249-251.

valeur didactique de ces compositions<sup>1</sup>, celui-ci félicite le poète surtout pour avoir bien su transformer, à travers l'effacement des données historiques, un argument autrement dépourvu de tout intérêt littéraire en un sujet poétique :

Il était bien délicat, mon Père, et bien difficile l'art qui vous tentait ! Il fallait traduire en images, en couleurs, en sentiments poétiques des idées qui sont la quintessence subtile de l'économie de la grâce surnaturelle. Il fallait, sous peine de remplacer l'art par l'histoire, conter un récit sans dates ni documents<sup>2</sup>. Il fallait enfin émouvoir sans prêcher.

Vous y avez délicieusement réussi<sup>3</sup>.

Ceci dit, il ne faut pas toutefois se laisser confondre par l'adoption de certaines structures formelles car, comme il est noté par Jakobson, la fonction poétique, entendue comme celle d'un message qui attire l'attention sur lui-même et sur sa propre forme, n'apparaît pas qu'en poésie mais, subordonnée à d'autres, elle peut se manifester aussi ailleurs ; célèbre à ce propos est l'exemple du slogan politique *I like Ike* fondé sur l'un de ces parallélismes, en ce cas sonore, souvent associés aux vers<sup>4</sup>. D'ailleurs, ces mêmes formes de répétition sont – on le sait – souvent présentes aussi dans les jeux de mots, dans les comptines et, plus généralement, dans les textes à visée ludique<sup>5</sup>. Et c'est en termes de divertissement ou, plus vaguement, d'exercice d'écriture que devraient se lire d'après nous certaines contributions de Waller à sa propre revue, tout notamment "Chers souvenirs" (5 févr. 1883) et "Variations sur *Les Prunes*" (1<sup>er</sup> août 1883).

---

<sup>1</sup> "Vos portraits de Saints et des Saintes [...] apprendront à la jeunesse où sont vraiment les joies, où sont vraiment les douleurs de la vie" (Cit., p. VII).

<sup>2</sup> Remarquons comment relativement à la reprise d'un argument historique en poésie, ce qui signifie pour lui verser dans le didactisme, Baudelaire ne disait pas vraiment autre chose au moment où il faisait l'éloge de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, œuvre poétique malgré son sujet. Dans l'extrait suivant, notons aussi la focalisation sur l'exigence de brièveté : "Or, pour en revenir à *la Légende des siècles*, Victor Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps. D'abord les poèmes qui constituent l'ouvrage sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie. Ceci est déjà une considération importante, qui témoigne d'une connaissance absolue de tout le possible de la poésie moderne. Ensuite, voulant créer le poème épique moderne, c'est-à-dire le poème tirant son origine ou plutôt son prétexte de l'histoire, il s'est bien gardé d'emprunter à l'histoire autre chose que ce qu'elle peut légitimement et fructueusement prêter à la poésie : je veux dire la légende, le mythe, la fable, qui sont comme des concentrations de vie nationale, comme des réservoirs profonds où dorment le sang et les larmes des peuples ("Victor Hugo", *Œuvres complètes*, cit., p. 473).

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. VIII.

<sup>4</sup> "Closing statements : Linguistics and Poetics", *Style in language*, T.A. Sebeok, New-York, 1960.

<sup>5</sup> Pour plus de détails, voir le chapitre "Per una semiotica dei giochi linguistici" dans Stefano Barzagli, *Parole in gioco: Per una semiotica del gioco linguistico*, Firenze, Bompiani, 2017. – On touche ici à une problématique beaucoup plus vaste et complexe c'est-à-dire comment certains éléments qui ailleurs servent d'autres objectifs peuvent convoyer un effet poétique; faute d'espace, renvoyons à ce propos à Marc Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Paris, Garnier, 2011. Voir tout particulièrement, les chapitres "L'effet poétique" et "Les procédés évocatifs".

Ici, tout en gardant leurs refrains, l'écrivain réélabore en prose les vers d'autres compositions. La première rédaction exprime la nostalgie de l'enfance à partir de la célèbre ronde enfantine citée en épigraphe "Nous n'irons plus au bois", la deuxième réécrit le poème d'Alphonse Daudet mentionné dans le titre<sup>1</sup>. Lisons à titre d'exemple un passage de "Chers souvenirs" :

Nous n'irons plus au bois ! c'est fini, les folles promenades bras dessus, bras dessous.

Nous n'irons plus au bois nous rouler dans les pommes de pin qui s'attachent aux vêtements.

Les lauriers sont coupés et les feuilles sont mortes ; l'automne est venu avec son soleil pale comme un visage de nonne.

Les lauriers sont coupés et l'été a dépouillé sa belle robe vert tendre, jusqu'aux chaleurs prochaines.

La belle que voilà ira les ramasser, ces lauriers secs, et elle s'en fera une couronne d'Ophélie, la petite reine que tant j'aimais !

La belle que voilà est devenue une grande demoiselle avec de soyeux cheveux blonds et une taille fine. Des bêtes qui ont des moustaches et une barbe tournent autour de la belle que voilà. Ne lui faites pas de mal ! (Cit., pp. 102-103)<sup>2</sup>

Brèves et autonomes, ces pièces s'apparentent bien évidemment pour certains aspects au poème en prose : la réélaboration d'œuvres en vers et l'emploi du refrain sont en effet des phénomènes que dans ce domaine nous avons déjà rencontrés plusieurs fois. Comme nous l'avons annoncé, il nous paraît de toute façon que ces compositions ne manifestent pas vraiment la volonté auctoriale de s'inscrire dans ce filon mais plutôt celle de s'amuser avec la langue ; un objectif que l'écrivain paraît avoir poursuivi aussi dans les "Ballades nostalgiques" données à sa revue le 5 mai 1885 dans une série dénommée "Fantaisies". Waller réélabore cette fois-ci un genre et non pas une composition déterminée mais son attention est encore une fois attirée surtout par le jeu des refrains qui, malgré quelques variations dans "Au-delà", reviennent identique à la fin de chaque unité de prose et qui, dans des œuvres très courtes et de sujet plutôt léger comme les aléas de l'amour s'affichent encore plus carrément<sup>3</sup>. Et c'est la même structure qu'on rencontre

---

<sup>1</sup> "Les Prunes" appartient au recueil *Les Amoureuses: poèmes et fantaisie* (1858).

<sup>2</sup> Nous soulignons ce que Waller a repris au texte de départ. - La ronde enfantine en question a été composée par Madame de Pompadour pour l'amusement du roi Louis XV et évoque la fermeture sous son règne des maisons closes. La porte de celles-ci arborait de fait une branche de laurier (Ch. Lahure, *Histoire populaire de la France*, vol. 3, Paris, Hachette, 1863, p. 411. La même ronde est reprise par Waller aussi dans "La Flûte est triste", composition en vers portant sur la fin d'un amour et l'indifférence de la femme à la souffrance de son amant. Voir *La Jeune Belgique*, déc. 1885 et *La Flûte à Siebel*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.

<sup>3</sup> Dans "Christmas", le sujet lyrique rêve du retour de sa bien-aimée pour Noël ; dans "Au-delà" une jeune anglaise craint de ne plus revoir son copain ; dans "À Marcia", une femme cruelle se rit de l'amour du poète.



encore dans la "Ballade des kermesses passées" introduite deux ans plus tôt dans *L'Amour fantasque* (Bruxelles, Boitte, 1883). Waller reprend en refrain les rondes chantées en chœur sur la place - "Zing ! zing ! zing ! tra deri dera !<sup>1</sup> - et, sur un ton plus populaire, il rapporte les mots des villageois ("boulanzer", "çaudière", "venzance"). Enfin, des tendances semblables sont également observables dans "Ave Maria" et "À l'Ange gardien du soir"<sup>2</sup>, deux prières appartenant à la même série des ballades. Composées respectivement de trois et de six paragraphes, elles sont dominées par le retour obsédant d'une même formule : dans le premier cas, "Ave Maria, je vous salue Marie", dans le deuxième, où l'on s'interroge sur l'existence de l'être mythique du titre, une série de questions introduites par l'expression "Est-il vrai que".

Parmi ses autres productions assimilables au poème en prose, ce n'est donc sur "Haschisch", "Clair de lune" (déc. 1881) et "Hiver. Eau-forte" (1<sup>er</sup> déc. 1883) dont la structure est moins pointée de jeux rythmiques, que l'on peut tenir un discours différent. En laissant de côté le premier déjà rencontré plus haut, le deuxième reprend une image chère à Bertrand<sup>3</sup> et nous montre une figure mystérieuse voler le cadavre d'un pendu pour le disséquer ; le dernier focalise sur le malheur d'un groupe d'enfants ayant à peine perdu leur mère. Dans ce cas aussi, toutefois, si l'aspect ludique est moins évident, les pièces se donnent à lire comme des exercices de réécriture, des "variations", pour reprendre l'un de ses titres, sur le contenu des poèmes qu'il cite en épigraphe : "Chose vue un jour de printemps" de Hugo<sup>4</sup> dans "Hiver" et la "Ballade des pendus" de Banville<sup>5</sup> dans "Clair de Lune". D'ailleurs, comme nous le verrons plus tard, avant lui c'est précisément la fonction d'entraînement à l'écriture que Lemonnier avait explicitement confiée au poème en prose.

En conclusion, remarquons qu'une telle lecture de ses pièces est en quelque sorte confirmée par le reste de ses œuvres. Si l'on regarde à la carrière de Waller, on se rend de fait vite compte que les compositions qui nous intéressent ne sont que des exceptions au

---

<sup>1</sup> Cit., pp. 71-74.

<sup>2</sup> La même année une version quelque peu différente de ces deux prières est aussi donnée à *l'Almanach de l'Université de Gand* (pp. 125-132) conjointement à "Méditation", courte réflexion sur la difficulté de respecter le précepte chrétien du pardon.

<sup>3</sup> Rappelons parmi les autres "Le Gibet".

<sup>4</sup> *Les Contemplations* (1856).

<sup>5</sup> Cette ballade est contenue dans la pièce en un acte en prose *Gringoire* (Paris, Levy Frères, 1866) où elle est composée par le poète du titre pour se moquer de la politique de Louis XI et des nombreuses pendaisons qu'il avait ordonnées.

milieu d'une production beaucoup plus vaste comprenant un recueil de vers<sup>1</sup>, quelques pièces théâtrales<sup>2</sup>, les romans *Daisy*<sup>3</sup> et *Brigitte Augustin*<sup>4</sup>, les *Lettres de mon cottage* (1888<sup>5</sup>), et surtout une longue série de nouvelles ; rappelons celles de *L'Amour fantasque*, de *Baiser* (Collection de *La Jeune Belgique*, 1883), de *La Vie Bête* (Bruxelles, A. Brancart, 1883), de *Lysiane de Lysias* et *Greta Friedmann* (Bruxelles, Monnom, 1885<sup>6</sup>). Différemment de ce que nous remarquerons à la fin de ce travail relativement aux autres auteurs, chez lui, le poème en prose ne finit donc jamais par s'imposer comme le genre dominant d'une période ou de toute une vie et, qui plus est, quand il fait surface, il paraît être regardé comme une production secondaire car, exception faite pour "Hiver" et "Haschisch" qui trouvent de la place dans *L'Amour fantasque*, Waller ne s'est jamais préoccupé de son vivant de sauver ces compositions de l'éphémère des revues.

## Conclusion

Parvenu à ce point de notre travail, nous ne pouvons que rappeler et confirmer cette observation de Dominique Combe rapportée au début selon laquelle lors de l'exclusion du récit, de la description et du didactisme de la poésie, en confondant deux différents plans d'analyse, Mallarmé ne se référait pas vraiment aux fonctions linguistiques qu'il nommait mais de manière synecdotique au roman réaliste et naturaliste<sup>7</sup>. Comme nous l'avons vu, sous certaines conditions, celles-ci rentraient plutôt aisément en poésie et, par là, malgré ses définitions canoniques *a posteriori*, dans le poème en prose. Rappelons à ce propos ce que Vibert a défini, en empruntant cette expression à Tamby, le "traitement lyrique de la narration"<sup>8</sup>.

L'appréciation d'une telle poéticité dépendait cependant du système de croyances partagées ; comme nous l'avons dit plus haut, Banville n'accordait au poème en prose aucune valeur poétique et, quoiqu'en moindre mesure, il n'en était pas trop différemment

---

<sup>1</sup> *La Flûte à Siebel*, cit.

<sup>2</sup> *La Petite Veuve*. Saynète en un acte, en prose écrite en collaboration avec George Rodenbach, Bruxelles, Fink, 1884 ; *Jeanne Bijou*, pièce en trois actes, Bruxelles, Chez tous les libraires, 1886 ; *Poison*, un acte en prose, Bruxelles, Veuve Monnom, 1888.

<sup>3</sup> Publié dans *La Revue générale* en 1889, il fait l'objet en 1892 d'une édition en volume chez Lacomblez.

<sup>4</sup> Publié pour la première fois posthume en 1930 dans *La Revue générale*, quelques extraits avait déjà été donnés à *La Jeune Belgique* en 1888.

<sup>5</sup> On a là un témoignage de sa villégiature à Hastings où il se réfugia dans l'espoir que le climat marin du Sussex l'aiderait à fortifier sa santé, Publiées pour la première fois dans *La Jeune Belgique*, 1888, pp. 225-226, 251-254, 294-295.

<sup>6</sup> Les deux œuvres paraissent en un même volume.

<sup>7</sup> *Poésie et récit*, cit., pp. 31-71.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 270.

pour certains détracteurs du genre à *La Jeune Belgique*<sup>1</sup>. C'est pourquoi nous avons choisi de situer nos analyses dans une optique conditionaliste et pour quelle raison nous avons accordé tant d'importance aux qualificatifs donnés à ces œuvres par leurs auteurs et leurs lecteurs contemporains. Au-delà de la question des dénominations, une notion fondamentale pour pouvoir construire notre corpus a été de toute façon celle de "ressemblance de famille". Indépendamment des appellatifs choisis par les écrivains, c'est de fait la reconnaissance d'une certaine affinité entre des productions reconnues comme poétiques et d'autres semblables qui s'est portée garant de la possibilité de notre part d'accueillir ces dernières.

Ceci dit, précisons que les compositions prises en compte ne possèdent pas chaque fois toutes les caractéristiques que nous avons pu détecter au cours de ce chapitre car leur manière de se faire poétiques est plutôt hétérogène. S'il est vrai par exemple que les "Triumphes" de Destrée et "La Grâce du sommeil" de Van Lerberghe ont tous les deux leur place ici, ils la possèdent à des titres différents. En supposant de compléter pour eux le tableau suggéré par Stevenson, si la quantité d'espace colorée pourrait probablement être la même, les colonnes intéressées seront assurément différentes. Pendant que la poéticité du premier relève de l'adoption de la prose poétique et d'une certaine atemporalité, celle du deuxième tient tout notamment à une certaine aura de mystère et d'indétermination ; cette dernière occupant à elle seule toute une case dans le système des valeurs propres des écrivains proches du symbolisme.

Il n'en reste pas moins que reconnaître la poéticité d'un texte n'équivaut pas à lui accorder le statut de poème ; une possibilité qui se fait de plus en plus rare au fur et à mesure que les dimensions de l'œuvre augmentent et qu'il devient par conséquent plus difficile de parler d'unité d'effet. Voilà pourquoi si jusqu'ici nous avons suspendu la distinction entre poème en prose et conte poétique, il nous faut maintenant avouer que, dépassées certaines limites malheureusement impossibles à colloquer, on se place carrément d'un côté plutôt que de l'autre. Si par exemple "Les deux poignards" de Chainaye serait difficilement classable entre les deux, bien que semblables, les dynamiques de "L'Âme des choses", qui atteint les dimensions d'une nouvelle, et celles de "La Chambre double" de Baudelaire, beaucoup plus courte, ne coïncident pas tout à fait. De là, on comprend bien la raison de certaines expressions comme "confinent" ou

---

<sup>1</sup> Nous y reviendrons.

"tend(ent)" au poème en prose<sup>1</sup> que Suzanne Bernard emploie relativement à ces récits qui plus tard feront l'objet du *Poète, même en prose* de Vibert.

Relativement à cet aspect, il nous paraît cependant qu'il serait plus correct d'employer comme Christian Leroy l'expression "laboratoire d'expérimentation métapoétique". Cette formule ne laisse pas de fait penser à une pureté du poème en prose que le conte symboliste vient corrompre et elle met en plus mieux en évidence comment tous les deux participent en réalité d'un même mouvement ; à savoir la recherche de nouvelles formes de poésie à travers la réélaboration de genres préexistants. De ce point de vue, la transformation par O. G. Destrée d'un récit hagiographique en poème en prose ou les adaptations du descriptif dans les productions de Van Lerberghe seraient des exemples éloquents. En faisant référence à la nature même du poème en prose qui précisément parce qu'écrit en prose se retrouve, différemment de la poésie versifiée, à devoir justifier sa prétention à être un poème, Leroy a écrit:

[...] le poème en prose décline tous les systèmes d'énonciation, moins parce qu'il est une non-forme que pour découvrir celui qui conviendrait le mieux à sa nature de texte en prose – du plus conventionnel (narratif, descriptif, lyrique) au plus complexe (dialogues, mélange voix, des tons) voire au plus rompu<sup>2</sup>.

Les positions de Sandras ne sont pas trop différentes lorsqu'il utilise pour ces genres qui seraient reconnaissables derrière le poème en prose l'expression "[...] tournent au poème en prose<sup>3</sup>" ; l'extrait suivant fait écho à celui de Leroy à peine cité :

Toutes ces propositions, en quête d'un idéal du poème en prose et soucieuses de palmarès et d'exclusion veulent méconnaître la réalité, à savoir que le poème en prose est une forme "plastique", toujours susceptible d'être nourrie d'autres formes littéraires, elles plus reconnaissables<sup>4</sup>.

D'ailleurs, les poètes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui nous occupent ici auraient pu trouver de tels réadaptations directement chez Baudelaire ; comme il est relevé par David Scott et Barbara Wright dans leur introduction au *Spleen de Paris* :

Si le petit poème en prose baudelairien reste difficile à définir, cela est en partie dû au fait que Baudelaire s'est aperçu, plus ou moins consciemment,

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pp. 518-523

<sup>2</sup> Christian Leroy, *op. cit.*, p. 172.

<sup>3</sup> *Lire le poème en prose*, cit., p. 43.

<sup>4</sup> *Ibidem*, cit., p. 20.

que l'une des tendances principales du genre était justement de se mettre constamment en question, de problématiser la notion même de genre<sup>1</sup>.

Ce qui revient à dire comme ils le précisent par la suite :

le poème en prose de Baudelaire est un genre en réaction permanente contre d'autres genres – le poème en vers, surtout, mais aussi le conte, la nouvelle, l'essai, l'épigramme, même la boutade – et contre lui-même, dans la mesure où ces genres – poème en vers, conte, nouvelle, etc. – ont été pris plus ou moins comme modèle du poème en prose [...] chaque texte constitue un nouveau départ vers un but formel ou thématique qui n'est pas tout à fait prévisible ; et très peu de textes arrivent, en fin de compte, à la même destination<sup>2</sup>.

Bien qu'avec des résultats poétiques variables, nous pouvons de fait observer avec Scott et Wright, à l'étude desquels nous renvoyons pour plus de détails, que comme on a partiellement eu moyen de le voir, Baudelaire a adapté au poème en prose plusieurs genres différents : de la nouvelle ("Une Mort héroïque", "La Corde", "Portraits de maitresses") en passant par l'essai ("Le Joujou du pauvre") et la moralité ("Les dons des fées") jusqu'au poème en vers lui-même avec les réélaborations en prose des compositions des *Fleurs du mal* ("Le Crépuscule du soir").

Quoi qu'il en soit, à la fin de ce parcours, la légitimité de notre corpus nous paraît être suffisamment démontrée ; en se fondant sur des paramètres de reconnaissance qui ne sont pas mesurables numériquement, on pourra certes nous objecter que certaines pièces ne seraient pas à vrai dire des poèmes en prose ou des contes poétiques mais il n'en reste pas moins que pour ces œuvres, nous avons pu identifier des ressemblances avec ce qui était généralement considéré à l'époque comme poème. Certes, il faudra se rendre à l'impossibilité de tracer pour ces œuvres une ligne de démarcation trop nette. Dans un souci descriptif, passons alors à analyser plus dans les détails les thèmes et les motifs les plus récurrents dans la production belge de poèmes en prose et, enfin, à chercher de comprendre les raisons de ce "foisonnement" dont nous avons parlé au début.

---

<sup>1</sup>David Scott – Barbara Wright, *op. cit.*, p. 19.

<sup>2</sup>*Ibidem.*



## Chapitre 4 : Les thèmes et les motifs

### 4. 1 Mythe nordique et peinture flamande

Au moment où les vicissitudes historiques ont conduit à l'unification de la Flandre et de la Wallonie, les intellectuels se sont retrouvés dans l'embarras de devoir justifier dans l'Europe des états-nations l'autonomie de cette nouvelle entité ; en d'autres termes, il fallait retrouver une quelque identité commune à tous les habitants du pays qui pouvait servir de facteur de différenciation par rapport aux peuples voisins. Pour la jeune Belgique, regroupant deux communautés distinctes et reconnaissant comme langue officielle le même idiome des français, un tel processus s'avérait plutôt complexe ; c'est alors que, malgré le statut d'infériorité auxquels étaient relégués dans la vie quotidienne les flamands et leur langue<sup>1</sup>, en laissant de côté la composante wallonne, on a procédé à construire idéalement la spécificité des belges en les présentant comme des francophones de culture germanique<sup>2</sup>. On a là le début d'un mythe qui se propagera de plus en plus et dont l'essai de Picard *L'âme belge* (1897) est l'une des manifestations les plus remarquables<sup>3</sup>.

Dans cette même perspective, ne pouvant pas se revendiquer d'une tradition littéraire nationale bien enracinée, les écrivains se sont tournés vers les vieux peintres de l'école flamande et hollandaise considérés à l'époque - tant en France qu'en Belgique - comme les représentants d'un même phénomène<sup>4</sup>. En 1869, dans *Nos Flamands* (Paris, Dentu / Bruxelles, Rosez), Camille Lemonnier s'appliquait par exemple à construire l'identité belge sur le stéréotype d'une Flandre vue à travers les modèles de Rubens, Jordaens et Steen<sup>5</sup> et onze ans plus tard, le 10 janvier 1880, la même image était encore reprise par Iwan Gilkin dans *La Semaine des étudiants* : "Il faut fonder dans la poésie une école flamande digne de sa sœur aînée, la fille des peintres : nos Teniers, nos Ruysdael, nos

---

<sup>1</sup> Sur la condition des Flandres et des flamands à l'époque, voir les chapitres "La Naissance de l'état belge", "Sous Léopold I<sup>er</sup>, le fondateur" et "Dans l'entresol du géant", dans George H. Dumont, *Histoire de la Belgique*, Paris, Hachette, 1977.

<sup>2</sup> Pour bien comprendre ces enjeux, voir Denis, Benoît / Klinkenberg, Jean-Marie. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Espace Nord, 2000.

<sup>3</sup> Quant à la construction de ce mythe identitaire, voir aussi le chapitre "Regards belges et français sur un demi-siècle d'histoire" dans *La Belgique artistique et littéraire*, Bruxelles, Complexe, 1997, pp. 19-29.

<sup>4</sup> Sur la question de la réception française de la peinture flamande et hollandaise, voir : Jean-Pierre Guillermin, *Les Peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre 1870-1914*, Paris, Klincksieck, 1982 ; H. Van der Tuin, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1948.

<sup>5</sup> Voir à ce propos: Paul Gorceix, "Avant-propos", *La Belgique fin de siècle. Romans, nouvelles, théâtre*, cit., 1997.

Brouwers, nos Van Ostaede d'abord ; puis nous aurons Rembrandt et Rubens. N'est-ce pas splendide ?". Dès lors, de plus en plus d'œuvres n'ont cessé de puiser dans ces sources ; citons, parmi les autres, le recueil de vers *Les Flamandes* (1883) d'Émile Verhaeren qui, comme il est rapporté par Paul Gorceix, écrivait alors à Van Arenbergh "Je voudrais pouvoir mettre dans ces différentes poésies que m'inspirent les Flandres la santé plantureuse, la vie grasse que Jordaens a si admirablement mise en relief dans son œuvre toute entière<sup>1</sup>".

La Belgique serait donc un pays de vieux peintres<sup>2</sup> dont les écrivains contemporains seraient les descendants ; une représentation qui était pour ces derniers bien rentable. En effet, comme il est dit par Paul Aron, en se rattachant aux arts plastiques dont la valeur était plus largement reconnue dans le pays, les poètes pouvaient eux-aussi s'imposer comme de véritables artistes<sup>3</sup>. Voilà pourquoi, en s'ouvrant bien évidemment aussi à d'autres productions étrangères et contemporaines, plusieurs littérateurs de la période ont également pratiqué la critique d'art ; ce n'est pas un hasard si le "maréchal des lettres belges" lui-même avait débuté sa carrière en 1863 avec un *Salon de Bruxelles*<sup>4</sup>.

C'est de toute façon à Paris, instance de légitimation pour tous les artistes français et francophones<sup>5</sup>, que la focalisation sur cette nordicité devenait une gage de reconnaissance fondamentale. Malgré leur position périphérique, grâce à la mise en valeur d'un tel caractère, les écrivains belges pouvaient de fait se distinguer des écrivains métropolitains et se voir ainsi attribuer une propre dignité. Avec son roman de 1892, Rodenbach sera le premier à exploiter en ce sens le mythe de Bruges, exotique aux yeux des lecteurs du *Figaro*<sup>6</sup>.

Sans mobiliser l'image des Flandres qu'Aloysius Bertrand et Huysmans convoquaient dans *Gaspard de la nuit* et dans certaines pièces du *Drageoir aux épices*<sup>7</sup>, c'est à la

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>2</sup> Paul Aron, "Un pays de peintres", " *La Belgique artistique et littéraire*, cit. - Une telle image des belges se conformait qui plus est à l'idée que les français eux-mêmes s'étaient faite de leurs voisins grâce aux expositions des tableaux des peintres de l'école flamande organisées à Paris sous l'Empire et aux évocations de leurs œuvres dans les poèmes en prose de Bertrand et de Huysmans ; pour plus de renseignements, voir également les essais déjà cités de Jean-Pierre Guillerme et Van der Tuin.

<sup>3</sup> Paul Aron, "Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone", *Écriture*, n°36, 1990.

<sup>4</sup> Outre l'article à peine cité de Paul Aron, voir aussi : Charlyne Audin, "Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950)", *Textyles* [En ligne], n. 30, 2007, URL : <http://textyles.revues.org/485> ; DOI : 10.4000/textyles.485 ; dernière consultation : 30/08/2017.

<sup>5</sup> Sur la question de la dynamique centre-périphérie et sur les rapports entre la littérature belge francophone et Paris, voir notamment: Klinkenberg, Jean-Marie. "La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique", *Littérature*, n. 44, 1981. *L'institution littéraire II*, pp. 33-50.

<sup>6</sup> Paul Aron, "Regards belges et français sur un demi-siècle d'histoire", cit., pp. 23-24.

<sup>7</sup> Nous pensons ici à "La Kermesse de Rubens" et à "Adrien Brauwer".



lumière de ces données que nous devons alors expliquer la reprise de ces références picturales flamandes et, plus généralement, du motif de l'âme du nord dans nos poèmes en prose. Différemment de ce qui s'est produit pour tous ces petits mendiants qu'après Baudelaire ont pullulé dans les petites proses des auteurs successifs, la présence de ces éléments dans ces textes n'est pas due à l'influence des auteurs qui ont cultivé le genre précédemment mais, du moins principalement, à la souscription à un mythe national qui dépassait les frontières génériques. Laurence Brogniez a par exemple mis en évidence comment à partir du *Massacre des Innocents* de Breughel, Eugène Demolder a réalisé non seulement différentes versions d'un conte mais même une pièce théâtrale en un acte, *La Mort aux berceaux* (1899)<sup>1</sup>. De son côté, Jean-Pierre Bertrand a souligné que c'est la même inspiration des *Flamandes* qui a présidé à cette scène pittoresque décrite par Verhaeren dans "Un beau temps hostile", poème en prose de 1891 où nous assistons au supplice d'un poussin et d'une grenouille : "En une cour de métairie, voici : le vacher coupe les pattes d'un poussin ; là-bas, sur une pierre d'évier, le coq, à furieux coups de bec, crève une grenouille"<sup>2</sup>.

Une confirmation ultérieure de la valeur stratégique du choix de ces sujets vient enfin de leur réélaboration aussi de la part d'auteurs wallons, tel est le cas de Maurice des Ombiaux dont le nom reste en effet attaché aujourd'hui tout notamment aux œuvres par lesquelles il avait tenté de remettre en valeur la Wallonie natale, à l'époque trop souvent oubliée au profit de la Flandre. Rappelons de fait que, délaissés les poèmes en prose des *Chants des jours lointains* et des *Vers de l'espoir*, et suite à cette courte période d'expérimentation qui l'a conduit d'abord au théâtre symboliste avec *Les Amants de Taillenmark* (Bruxelles, Veuve Monnom, 1892), puis au vers libre avec *La Ronde du Trouvère* (Gand, Siffler, 1893), ce dernier s'est adonné à une série de récits régionalistes ; rappelons parmi les autres ces "contes de la Thudinie", réunis en 1898, dans *Mes Tonnelles* (Bruxelles, Balat)<sup>3</sup>. Ceci dit, arrêtons-nous donc sur la section "Villes de Rêve" de son deuxième recueil dont les compositions souscrivent plus que toutes les autres à cette mythologie nordique à peine évoquée.

---

<sup>1</sup> Mise en scène au Théâtre du Parc en 1900, elle n'a pas eu bonne presse, voir Laurence Brogniez, "La transposition d'art en Belgique : *Le Massacre des Innocents* vu par Maurice Maeterlinck et Eugène Demolder", *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, cit., pp. 143-161. Sur les différents remaniements de ce texte, voir aussi : Paul Aron, "Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone", cit.

<sup>2</sup> Publié pour la première fois dans *La Société nouvelle*, nov.-déc. 1891. Nous citons d'après *Poésie complète 9 : Poèmes en prose*, cit.

<sup>3</sup> Plusieurs de ces contes avaient déjà paru dans *La Jeune Belgique* et dans *Le Coq Rouge* entre 1894 et 1896.

#### 4.1a "Les villes de Rêve" de Maurice des Ombiaux

Comme nous l'avons dit plus haut, dans la deuxième partie du recueil de 1891, des Ombiaux nous a laissé sept évocations de villes flamandes dont l'une, "Damme", avait déjà paru dans *La Jeune Belgique* en septembre 1891. Le titre de cette section "Les villes du rêve"<sup>1</sup> qualifie assez bien les lieux décrits car ici il n'est pas vraiment question de nous montrer ces endroits mais plutôt de faire ressurgir des atmosphères du passé ; n'oublions pas que dans "Les Horloges" les aiguilles avaient inversé la linéarité chronologique. Dans les trois premières compositions, "Vielles villes", "Les églises", "Les horloges", l'écrivain ne mentionne même pas de toponymes mais il se limite à construire une scénographie - faite de beffrois, de tours gothiques et surtout de béguinages - qui est indubitablement flamande. Dans les quatre suivantes, tout en mentionnant les noms d'Anvers, de Damme, de Bruges et de son Lac d'amour<sup>2</sup>, il déstabilise l'ancrage spatio-temporel en se portant sur des reconstitutions historiques jamais explicitement introduites comme telles, à savoir la procession du Saint Sang et la foire d'Anvers lors desquelles des acteurs mettent en scène l'invasion du pays par les espagnols et le don des reliques du Saint Sang par Thierry d'Alsace au clergé brugeois.

Bien évidemment, la Flandre des *Vers* s'apparente donc à celle que Lemonnier avait présentée à partir de mai 1881 dans ses contributions au *Tour du Monde*<sup>3</sup>, soit une région de "cités mortes" dont les merveilles artistiques sont les témoignages d'un passé fastueux : "Bruges [...] repose [...]", écrivait-il, "dans la gloire d'un merveilleux sépulcre" (p. 348). Selon le vieux lieu commun romantique, chez tous les deux, les ruines sont en outre la symbolisation de "l'inéluctable néant auquel aboutit" selon l'auteur d'*Un Mâle* "toute œuvre humaine" (*Ibidem*), une idée qui chez des Ombiaux est exprimée en reprenant le motif de la nature qui se réapproprie de ses espaces : "Et toute la floraison des plantes de ruines, l'œuvre éternelle cachant l'œuvre humaine" (p. 71).

L'aspect sur lequel l'auteur insiste toutefois davantage est l'apaisement que le contact avec ces villes accorde au sujet lyrique. Si dans la première partie du recueil on a affaire à un homme angoissé à cause d'un besoin d'absolu qui ne peut pas être satisfait

---

<sup>1</sup> Sur les villes flamandes dans la littérature de l'époque, voir : Franca Franchi, "Les Villes célibataires", Marc Quaghebeur (éd.), *Les Villes du symbolisme*, Bruxelles, Peter Lang, 2007 ; Robert Frickx / David Gullentops, *Le Paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, VUB Presses, 1994 et encore la thèse de doctorat d'Elisabetta Nieddu, *La Visione della città delle Fiandre negli scrittori fiamminghi di lingua francese* (1881-1922) où la chercheuse analyse dans les détails tous les renvois à des villes flamandes présents dans l'*opera omnia* des principaux écrivains de la période (<http://veprints.unica.it/872/>, 30/12/2016).

<sup>2</sup> "L'eau d'amour", "La Foire", "La Procession du Saint Sang à Bruges" et "Damme".

<sup>3</sup> Réunies plus tard dans *La Belgique*, Paris, Hachette, 1888.

dans une société qui a élu le positivisme en dogme et qui explique tout comme un jeu de forces purement matérielles et physiques, ici on assiste à un renouvellement spirituel et à un rapprochement de la foi catholique qui conduisent finalement à la sérénité :

Puis des églises aux nefs immenses en l'étrange clarté des vitraux illuminés par la foi, où la paix énorme et mystérieuse des voûtes tombe sur les âmes purifiées avec l'effroyable bonheur de sentir un Dieu qui descend sur soi.  
(p. 63)

Et un tel processus est mis en marche dès la première composition ; dans "Vieilles villes", le poète-observateur retrouve dans les ornements d'une basilique "une révélation de symboles" lui permettant d'atteindre cette "Lumière" à laquelle il avait aspiré dans toute la première section du volume et qui, comme il est dit dans "Les Églises", se cache derrière tous les "temples du christianisme"<sup>1</sup>. Entendons dans le passage suivant l'écho des plus célèbres "forêts de symboles" des "Correspondances" baudelairiennes :

Là, de grandes dalles de cuivres éternisent aux murs, en leur gravure primitive, des attitudes immensément douloureuses et humbles et abîmées par la prière, des gestes dont la gaucherie même surgit comme une révélation de symboles. (*Ibidem*)

Bien qu'à l'époque de la rédaction des *Vers*, des Ombiaux ait vraiment vécu à Bruges où, employé dans l'administration des Enregistrements et Domaines, il avait été envoyé pour parfaire son néerlandais et bien qu'il ait révélé dans ses lettres à Jules Destrée<sup>2</sup> que l'atmosphère de cette ville lui suggérerait des réflexions religieuses, il ne faut pas pour autant surestimer la valeur biographique de ces illuminations car non seulement dans le reste de ses écrits l'écrivain n'y reviendra jamais plus mais aussi parce que, comme on vient de le voir, rien dans ces textes laisse penser à une expérience personnellement vécue<sup>3</sup>.

Au contraire, l'auteur ne fait que réélaborer ce qui a été déjà fait par ses prédécesseurs. La thématique religieuse est d'ailleurs strictement liée au mythe flamand car ce sont surtout des sujets pieux qui ont été traités par les vieux peintres dont il s'inspire ; la citation dans "La procession du Saint Sang" de Memling et de sa chasse de

---

<sup>1</sup> "[Les Églises] me font apparaître à travers une épaisse brume, quelque chose d'antérieur à ce que je suis et à ce que je fus. [...] Il y a de la lumière derrière elles. Les fenêtres des églises en ont une très vague reflet" (cit., p. 66).

<sup>2</sup> Sa correspondance avec Jules Destrée est actuellement conservée dans la section "Livres précieux" de la Bibliothèque Royale de Belgique sous la cote MSSII6946.

<sup>3</sup> C'est dans le recueil de nouvelles *Jeux de cœur* (Paris, Librairie Internationale, 1899) que nous retrouvons à cette époque des accents plus sincères ; des Ombiaux nous y montre de fait des jeunes hommes qui, aux prises avec les premières déceptions amoureuses et la nostalgie des villages d'origine, révèlent les mêmes sentiments dont l'écrivain loin de la Wallonie faisait part par lettre à l'ami Jules Destrée.

Sainte Ursule est en ce sens éloquente. Et tout cela sans compter que les objets de la liturgie catholique qu'il mentionne dans ces proses, et encore plus dans le récit du "Triomphe du verbe"<sup>1</sup> (des chapes, des vitraux, des ostensoirs), étaient déjà nombreux dans *À Rebours*<sup>2</sup>, un roman auquel des Ombiaux a emprunté le personnage du névrosé qu'il met en scène dans la première partie du livre où en justifiant la nécessité de se retirer du monde, il écrit : "Je fus un pauvre écorché dont les nerfs vibraient sous toutes les mauvaises voix du dehors"<sup>3</sup>.

Ceci dit, il est donc clair que la reprise de ces motifs chez des Ombiaux ne dépend ni d'une fulguration pour la ville où il avait déménagé, ni d'une véritable conversion mais plutôt de l'exigence de reconnaissance du jeune littéraire qui, pour son deuxième recueil, avait décidé d'exploiter à cet effet ce qu'il savait avoir été déjà consacré<sup>4</sup>. En d'autres termes, la Flandre de ce thudinien n'est qu'un lieu littéraire stéréotypé et en tant que tel, nous pouvons la retrouver identique aussi chez d'autres écrivains ; portant encore sur la procession du Saint Sang de Bruges, "La Procession de pénitence" qu'Arnold Goffin réunit dans *Le Thyrse* en 1897 ne présente par exemple par rapport au texte des *Vers* aucune variation digne de note<sup>5</sup> et il n'en est pas trop différemment pour "La Chapelle de rédemption" de Jules Destrée, évocation d'une cathédrale flamande imaginaire où, tout en en sacrifiant lui-aussi au mythe nordique, le futur militant wallon<sup>6</sup> en met toutefois en avant le manque d'originalité. En conclusion de ce paragraphe, notons de fait comment dans la première phrase du texte le choix de l'italique pour l'adverbe "nécessairement" dénonce - peut-être ironiquement - la systématisme que la réélaboration de ces motifs avait désormais assumée dans la littérature de l'époque : "À Bruges, en une chapelle que

---

<sup>1</sup> Dans le recueil, voir tout particulièrement p. 116.

<sup>2</sup> Dans *À Rebours*, ces éléments n'avaient pour des Esseintes aucune fonction religieuse et ils servaient plutôt à créer des effets de pittoresque. Il n'en reste pas moins que plus tard le contact avec le décor des cathédrales jouera au contraire un rôle dans la conversion de Durtal. Sur le "catholicisme esthétique" d'*À Rebours*, voir Jean Pierrot, *op. cit.*, pp. 109-115 ; sur la fonction de la cathédrale dans le tétralogie de Durtal, voir parmi les autres, Isabelle Danto : "Promenade architecturale dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans", *Huysmans entre grâce et péché* (dir. : Alain Vircondelet), Paris, Beauchesne, 1995 ; plus généralement sur la cathédrale en littérature : Joëlle Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

<sup>3</sup> Citation tirée de "Confidence" donnée à *La Jeune Belgique* en juillet 1891.

<sup>4</sup> Il n'en a pas été différemment pour le premier, *Chants des jours lointains*. Nous y reviendrons.

<sup>5</sup> Ce texte avait précédemment paru sous la dénomination "Notes Cursives" dans *La Jeune Belgique* en septembre 1890 (pp. 337-339). Comme il est suggéré par le titre, ici, ce texte se donne à lire comme des notes prises pour une réélaboration successive ; la version de 1897 est de fait fortement remaniée.

<sup>6</sup> L'engagement de Destrée pour la Wallonie a dépassé le domaine des lettres ; mentionnons à ce propos l'étude *Roger Van der Weyden, Roger de la Pasture* (Bruxelles, Kryn / Paris, Perche, 1926), où il a rétabli l'origine tournaise de ce peintre primitif injustement qualifié de flamand, l'organisation en 1911 de l'*Exposition des Beaux-arts de Charleroi*, la fondation en 1912 de l'*Assemblée Wallonne* et encore la parution de cette célèbre "Lettre au Roi" où il demandait la séparation administrative des deux grandes régions de l'état.

je n'y ai jamais vue et que je sais même ne point y être, mais c'est a Bruges, nécessairement<sup>1</sup>" (JB, août-septembre 1889, p. 260<sup>2</sup>).

#### 4. 2 : L'imaginaire préraphaélite

Dans un pays où l'association entre peintres et écrivains participait de la mythologie identitaire nationale, la position au cœur de l'Europe n'a pu que favoriser l'accueil de ces peintres préraphaélites anglais dont les œuvres exploitaient souvent des sujets littéraires ; pensons bien évidemment à l'*Ophélia* (1851-1852) de Millais, le tableau en ce sens le plus célèbre, mais aussi à *La Veillé de Saint Agnès* (1862-1863) de William Hunt et à *La Belle dame sans merci* (1893) de William Waterhouse qui transposaient en peinture les poèmes éponymes de John Keats. Et cela sans oublier que parmi ces artistes, certains comme Dante Gabriel Rossetti et William Morris ont pratiqué tant les arts figuratifs que la littérature ; preuves en sont les sonnets de *The House of life* (1881) du premier et la légende épique *Sigurd the Volsung* (1876) du deuxième.

Fondée en 1848 par Rossetti, Millais, Hunt et le sculpteur Thomas Wolner, quatre étudiants rétifs à l'enseignement de la *Royal Academy*, la *Pre-Raphaelite Brotherhood* visait à affranchir la peinture des conventions académiques et prônait un retour aux origines mêmes de l'art ; à savoir, les primitifs italiens, les artistes du Quattrocento et encore les productions gothiques du Moyen Âge. Comme il est noté par Laurence Brogniez dans l'essai *Préraphaélisme et symbolisme* (Paris, Honoré Champion, 2003<sup>3</sup>), la fusion dans leurs œuvres entre sujets légendaires et réalisme méticuleux avait de toute façon déconcerté la critique française et il a fallu attendre l'apparition de la "seconde génération" préraphaélite, guidée par Rossetti et ses nouveaux disciples Edward Burne-Jones et William Morris, afin que leurs productions plus esthétiques et décoratives puissent rencontrer en France quelque faveur, tout notamment de la part de ces écrivains symbolistes désireux de se détourner du naturalisme et de raviver leur inspiration aux "sources du rêve"<sup>4</sup>. À cause de l'anti-cosmopolitisme de ces écrivains qui pendant les années 1890 se préoccupaient de sauvegarder le génie national des influences de la

---

<sup>1</sup> Publié dans le numéro d'août-septembre 1889 de *La Jeune Belgique* (pp. 260-261), ce texte a été réédité par la suite dans *Les Chimères*.

<sup>2</sup> Puis dans *Les Chimères*.

<sup>3</sup> Voir tout particulièrement les deux premiers chapitres, pp. 19-145.

<sup>4</sup> Laurence Brogniez, "Lecture", Georges Olivier Destrée, *Les Préraphaélites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 90.

peinture anglaise, de la dramaturgie scandinave et de la musique wagnérienne<sup>1</sup>, leur réception ne sera toutefois jamais unanime et c'est en Belgique, où l'origine anglaise de ces références pouvaient bien s'intégrer dans le cadre du mythe identitaire nordique<sup>2</sup>, que paraît l'une des premières monographies en français sur le sujet, soit l'essai de Georges Olivier Destrée, *Les Préraphaelites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre* (Bruxelles, Dietrich, 1894).

Comme il est bien souligné par cet auteur, les œuvres préraphaélites seraient en effet issues de cette même *Âme du nord* (1911)<sup>3</sup> - marquée par un fervent sentiment religieux et par un fort amour pour la nature - qui avait engendré par le passé les cathédrales gothiques du Moyen Âge, les tragédies de Shakespeare et surtout ces peintures des Primitifs flamands auxquels les écrivains belges de l'époque demandaient de légitimer leur position. Notons dans l'extrait suivant, l'appel à un renouveau artistique qui parte précisément des pays septentrionaux :

Les idées qui agitent le monde viennent du Nord, et il est important que les littérateurs et les artistes s'en rendent bien compte, pour ne pas s'attarder à l'imitation de formes et d'époques surannées. Aussi vraiment qu'il leur est nécessaire de connaître l'art grec, l'art italien, et le XVII<sup>e</sup> siècle français pour la formation de leur goût, aussi vraiment ils doivent connaître et comprendre leur époque, et ils doivent chercher à en exprimer les besoins, les aspirations et les désirs, s'il veulent y exercer une quelque influence<sup>4</sup>.

Dans le pays l'art préraphaélite a fait alors l'objet de plusieurs études<sup>5</sup> et quelques-unes des œuvres de Watts, Hunt et Brown ont été aussi exhibées aux expositions du groupe des XX, devenu en 1894 *La Libre Esthétique*. En particulier, au salon de cette année-ci, le succès de la section des arts décoratifs<sup>6</sup> est assuré par William Morris et Walter Crane, deux artistes rattachés au mouvement des *Arts & Crafts*<sup>7</sup> dont l'influence

---

<sup>1</sup> N'oublions pas à ce propos que l'institution de l'*École Romane* de Moréas date de 1891 et que *Les Chansons de Bilitis* paraissent en 1894.

<sup>2</sup> Brogniez dans l'étude à peine citée, souligne de toute façon que le bon accueil qu'on a fait en Belgique aux préraphaélites doit se lire aussi en relation à l'exigence de trouver des modèles hors France et à l'anglophilie diffuse dans le pays pendant la seconde moitié du siècle ; au sujet de l'anglophilie belge, voir : Robert Gilsoul, *Les Influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, ARLLF, 1953.

<sup>3</sup> Précédé d'une introduction sur la notion d' "âme du Nord", ce texte, publié chez Action Catholique, porte sur l'œuvre de trois écrivains de l'esprit nordique : l'anglais John Ruskin, le flamand Guido Gezelle et le danois Johannes Jorgensen.

<sup>4</sup> Destrée, *L'Âme du nord*, cit., p. 13.

<sup>5</sup> Il serait trop long de rapporter ici toute la liste des interventions dans ce domaine ; voir à ce propos, les essais déjà cités de Laurence Brogniez, tout notamment la bibliographie finale du volume de 2003.

<sup>6</sup> "Lecture", cit., pp. 94-97.

<sup>7</sup> Destrée a consacré aux deux artistes, un chapitre de son essai ; voir Cit., pp. 54-71.

favorisera le développement de l'une des plus célèbres contributions de la Belgique au panorama artistique international, à savoir *L'Art Nouveau*<sup>1</sup>.

Étant donné le lien entre poème en prose et arts figuratifs, l'influence des préraphaélites sur nos auteurs a été bien évidemment encore plus remarquable. Comme nous avons déjà eu occasion de le voir, bien qu'il ne s'agisse pas de transpositions exactes, "La Princesse Endormie" (*JB*, mars-avril 1888) et "Le Prince qui sommeille" (*JB*, juin 1889) d'Olivier Georges Destrée aussi bien que "La Belle au bois dormant" de Goffin<sup>2</sup> (*JB*, nov. 1896) sont toutes inspirées par exemple des tableaux de *The Legend of Briar Rose* qu'Edward Burne Jones<sup>3</sup> a consacrés au personnage du célèbre conte de fée<sup>4</sup>. Parmi les textes de notre corpus qui traduisent en prose de peintures préraphaélites, le plus intéressant reste de toute façon "Les Roseaux et les Eaux" (*JB*, janv. 1893)" où Destrée greffe sur l'image de l'*Ophélie* de Millais de multiples autres références. Analysons-le donc plus dans les détails.

#### 4. 2a L' Ophélie d' O. G. Destrée

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la figure d'Ophélie, héroïne tragique à la passion malheureuse qui bien s'adaptait à la sensibilité romantique, connaît un important regain d'intérêt.

---

<sup>1</sup> Quant au développement de l'*Art Nouveau* en Belgique, voir : Paul Aron, "La Renaissance des Arts Décoratifs", *La Belgique artistique et littéraire*, cit., pp. 339-361 ; Paul Aron, Françoise Dierkens, Michel Draguet, Michel Stockhem, sous la direction de Philippe Roberts-Jones, *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994 ; Françoise Aubry, Jos Vandenbreeden, France Vanlaethem, *Art nouveau, art déco et modernisme*, Bruxelles, Éditions Racine, 2006 ; Franco Borsi, *Bruxelles, capitale de l'Art nouveau*, Bruxelles, Éditions Marc Vokar, 1971 ; Françoise Dierkens, Jos Vandenbreeden, *Art nouveau en Belgique : Architecture et Intérieurs*, Bruxelles, Éditions Racine, 1991 ; Benoît Schoonbroodt, *Artistes belges de l'Art nouveau (1890-1914)*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008.

<sup>2</sup> Dans *Le Thyse*, Goffin est aussi l'auteur d' "Aspirations", transposition assez fidèle de l'huile éponyme de George Frederic Watts conservée aujourd'hui au Birmingham Museum.

<sup>3</sup> Rappelons que dans la revue, "Le prince qui sommeille" est dédié précisément à Edward Burne Jones. Quant au conte de Goffin, compte tenu des dates de parution, on soupçonne toutefois que le sujet ait été emprunté à son ami Destrée plutôt qu'au peintre anglais.

<sup>4</sup> Protagoniste des contes de fées de Perrault et des frères Grimm, la *Belle au Bois dormant* est un personnage qui a connu le long du XIX<sup>e</sup> siècle un grand succès chez les symbolistes et les décadents et que nous rencontrerons maintes fois tout au long de notre travail. Chez Edward-Burne Jones, en particulier, ce motif est plutôt fécond et il a donné naissance à de nombreuses compositions. Apparue pour la première fois dans une décoration destinée à la maison du peintre Myles Birket Foster en 1864, la *Belle au bois dormant* sera en effet chez lui le sujet principal de trois différentes séries de peintures à l'huile. Les trois tableaux de la première série composés entre 1869 et 1871 sont aujourd'hui exposés au *Museo de Arte de Ponce* de Puerto Rico, les quatre panneaux principaux de la deuxième série réalisées entre 1885 et 1890 décorent le salon de Buscot Park dans l'Oxfordshire et enfin, les trois toiles de la troisième série peints entre 1892 et 1894 sont en exposition dans trois musées différents : le *Bristol City Museum*, le *Delaware Art Museum* et la *Hugh Lane Gallery de Modern Art* de Dublin. Pour plus de détails, voir à ce propos : Stephen Wildman, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist Dreamer*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 155-164. Les reprises de la *Belle au bois dormant* ont fait aussi l'objet d'une journée de colloques organisée à la MSH de Clermont-Ferrand le 27 et le 28 novembre 2014 et dont les actes sont actuellement sous presse.

Réélaboré dans tous les domaines de l'art, pensons à *La Mort d'Ophélie* (1844) de Delacroix, à l'œuvre musicale au même titre de Berlioz (1842) ou encore à l'*Ophélie* (1870) de Rimbaud, ce personnage - grâce aussi à la nouvelle traduction de *Hamlet* par Paul Meurice et Alexandre Dumas en 1847 - devient un motif plutôt récurrent et il le reste aussi à la fin de siècle quand cependant, comme nous prévient Anne Cousseau<sup>1</sup>, l'hypotexte de référence n'est plus textuel mais iconographique. En général, les écrivains de cette période ne présentent plus de fait Ophélie au milieu d'une intrigue mais ils la réduisent à une image symbolique reliant la beauté féminine à la folie et à la mort, telle qu'ils la retrouvent donc chez les peintres préraphaélites anglais et tout notamment chez John Everett Millais qui dans son *Ophélie* (1851-1852) avait su rendre plus fidèlement que tout autre l'hypotypose introduite par Shakespeare dans la scène sept de l'acte quatre<sup>2</sup>.

C'est dans ce même filon que s'inscrit "Les roseaux et les eaux" de Destrée (*JB*, janv. 1893, p. 274). Comme les autres auteurs étudiés par Cousseau, celui-ci élimine toute séquence narrative et avant de nous présenter Ophélie dans toute sa beauté dans le dernier des trois paragraphes, il focalise son attention surtout sur le paysage ; ce sont précisément les détails de ce dernier qui confirment d'ailleurs que l'hypotexte de référence n'est plus le barde mais le peintre. En effet si certains éléments comme l'association entre le personnage et les fleurs étaient déjà en quelque mesure présents chez Shakespeare, d'autres sortent tout droit de l'huile milaisienne, pensons aux mousses et aux algues qui ondoient sur l'eau, aux couleurs "rose et blanche" de la jeune fille et encore aux fleurs qu'elle tient dans ses mains. Bien qu'il ne le cite directement que dans son essai de 1894<sup>3</sup>, Destrée devait de fait bien connaître ce tableau déjà auparavant car, depuis leur première

<sup>1</sup> Anne Cousseau, "Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n. 1, 2001, p. 105-122 (disponible en ligne : [www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm); dernière consultation : 3/11/2015). Quant à la réélaboration de la figure d'Ophélie dans la littérature belge, nous renvoyons, outre qu'à l'article à peine mentionné, à la thèse de doctorat d'Alicja Sobierajska, *Le mythe d'Ophélie dans la littérature belge d'expression française à l'époque du symbolisme*, Poznan, 2014 (disponible en ligne : <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/12009>, dernière consultation : 26/07/2016).

<sup>2</sup> Rapportons ici les mots par lesquels dans la pièce shakespearienne, Gertrude communiqué à Laërte la mort de sa sœur : "There is a willow grows aslant a brook, / That shows his hoar leaves in the glassy stream / There with fantastic garlands did she come / Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples / That liberal shepherds give a grosser name, / But our cold maids do dead men's fingers call them : / There, on the pendent boughs her coronet weeds / Clambering to hang, an envious sliver broke ; / When down her weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide ; / And, mermaid-like, awhile they bore her up : / Which time she chanted snatches of old tunes ; / As one incapable of her own distress, / Or like a creature native and indued / Unto that element: but long it could not be / Till that her garments, heavy with their drink, / Pull'd the poor wretch from her melodious lay / To muddy death" (Franco Marengo (éd.) *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. 1 *Le Tragedie*, "Hamlet", Milano, Bompiani, 2014, pp. 964-966).

<sup>3</sup> Cit., p. 33.



exhibition en France à l'occasion de deuxième Exposition Universelle de 1855, les œuvres des préraphaélites avaient profité d'une grande diffusion. Passons donc à analyser brièvement le texte en question.

Dans le premier paragraphe, le sujet lyrique exprime sa passion pour "les roseaux tremblants du bord de l'eau" et il évoque à travers l'allitération de la consonne liquide [l] et la répétition constante du [r] le mouvement des eaux et le bruissement des touffes des plantes sur le fleuve :

Que j'aime les roseaux tremblants du bord de l'eau, les clairs roseaux mouvants, tout frissonnants, penchés plaintifs sur la rapide rivière, les sveltes flexibles roseaux qui frémissent et bruissent au doux frôlement de l'eau, au moindre souffle du vent ; en la rivière, retenues, flottent des mousses, radieuses éclatantes prairies, minuscules forêts touffues, que les rayons du soleil, transperçant les eaux fugitives, illuminent et constellent de mille flammes vives ; et pardessus les mousses, des algues, comme des serpents inquiets cherchant une route perdue, ondoient sans trêve, s'enroulent, s'allongent et se déroulent au gré des eaux, au cours de l'eau.

Dans le deuxième paragraphe, le poète introduit son personnage et il s'y présente comme un témoin de l'événement qui se produit, à savoir, la chute d'Ophélie dans l'eau. Notons dans le passage suivant comment le poète fait assonancer, comme nous l'avons déjà vu plus haut, plusieurs fins de groupe syntaxiques :

Le vent s'élève et ride l'eau, le vent passe dans les roseaux ; les hautes tiges inclinées baignent en gémissant leur tête dans l'eau. Il semble qu'une main tremblante écarte les hautes tiges, je crois entendre un grand soupir et le mystérieux clapotis que cause un remous brusque de l'eau. Ah! sûrement, une femme était là assise, qui s'est dans l'onde claire, furtive, fugitive, évanouie. Chère dame des pales roseaux, chère âme qui vous penchiez sur l'eau, qui êtes-vous, que pleuriez-vous, pourquoi êtes-vous disparue ?

Dans le troisième paragraphe le drame est enfin consumé :

Au cours des eaux, au fond des eaux, rien ne bouge que les algues, les claires algues, les longues algues, souples et ondoyantes comme des chevelures dénouées, comme d'amoureux serpents aux anneaux d'émeraude qui languissamment se jouent dans le pur cristal de l'eau qui fuit. L'eau murmure en s'éloignant, l'eau se lamente en s'écoulant ; ô chant doux et triste, murmures, plaintes des roseaux, regrets, soupirs qui montez de l'onde qui s'enfuit, vous pleurez Ophélie, la vierge rose et blanche, la douce morte fleurie, qui mêlant sa voix à vos chants, portée par vous, blanc lis, fleur spirituelle mourut, chantant les fleurs et son amour avec les fleurs qu'elle tenait embrassées — ô vierge aux grands yeux bleus, âme égarée d'amour, ô fleur, tragique fleur de pur amour, cachée, pleurante au creux des sources, au fond de toutes les rivières.

En conclusion, remarquons aussi comment un certain équilibre de composition est atteint en faisant revenir plusieurs fois la même structure syntaxique ; à chaque occurrence, Destrée ne remplace ou ajoute qu'un seul élément : "au cours des eaux, au fond des eaux", "les algues, les longues algues" ; parfois, il réitère la structure de toute une phrase : "L'eau murmure en s'éloignant, l'eau se lamente en s'écoulant".

#### 4. 2b Quelques Vénus : Goffin, des Ombiaux, Destrée

En se préoccupant de retrouver parmi nos poèmes en prose, les marques d'une influence préraphaélite, il ne suffit pas de s'arrêter aux seules pièces qui transposent les tableaux des peintres anglais ; ne fût-ce que parce qu'ils avaient remis les artistes italiens prédécesseurs de Raphaël au goût du jour, les compositions qui traduisent en prose les œuvres de ces derniers y ont en effet partie liée ; en ce sens, la "Donna Ignota" que Goffin a donnée à *Durendal* en avril 1897<sup>1</sup> est révélatrice car si ce texte évoque une femme inspirée du Ghirlandaio et de Fra Filippo Lippi, son titre – observe Laurence Brogniez – est composé selon le modèle typique des préraphaélites<sup>2</sup>.

En laissant de côté cette "Prière d'après le primitif" (*JB*, janv. 1892) inspirée à Jules Destrée<sup>3</sup> par la fresque de la mort de Saint François dans la Chapelle Bardi de la Basilique de Santa Croce de Florence<sup>4</sup>, le peintre italien qui compte le plus grand nombre de reprises parmi nos auteurs est sans aucun doute Botticelli et dans ce cas-ci, l'intermédiation préraphaélite, plus ou moins directe, est indéniable. Tombé dans l'oubli, c'est en effet grâce aux études de Ruskin<sup>5</sup> et au succès dont il profitait chez les anglais<sup>6</sup>, que ce florentin a connu à partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle un certain regain

---

<sup>1</sup> Puis dans *Le Thyse*.

<sup>2</sup> *Préraphaélisme et symbolisme: peinture littéraire et image poétique*, cit., p. 70.

<sup>3</sup> Rappelons à ce propos que Jules Destrée nous a laissé une œuvre en trois volumes édités en 1899, 1900 et 1903 portant sur les sujets des primitifs : *Notes sur les Primitifs italiens. Sur quelques peintres de Toscane. Sur quelques peintres de Marches et de l'Ombrie. Sur quelques peintres de Sienne* (Bruxelles, Biétrich/Florence, Alinari).

<sup>4</sup> Le voyage en Italie est bien décrit dans son journal.

<sup>5</sup> Les premières mentions de Botticelli chez Ruskin dateraient des premiers cours donnés à Oxford ; une discussion plus diffuse sur le sujet trouve place par contre dans *Ariadne Florentina : Six Lectures on wood and metal engraving* (1871). Avant lui, d'autres s'étaient de toute façon déjà occupé de l'artiste, signalons les *Studies in the History of Renaissance* de Walter Pater (parues d'abord en août 1870 dans la *Fortnightly Review*, puis en volume en 1873) et les "Notes on the Designs of the Old Masters at Florence" de Swinburne (publiées d'abord dans *Fortnightly review* en juillet 1868, puis reprises dans *Essays and Studies* de 1875). Voir à ce propos : Adrian S. Hoch, "The Art of Alessandro Botticelli through the eyes of Victorian Aesthetes", *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance* (éd. : John E. Law, Lene Østermark-Johansen), London, Routledge, 2017.

<sup>6</sup> Voir Lillian B. Miller, "Celebrating Botticelli. The taste for the Italian Renaissance in the United States 1870-1920", Irma Jeff (éd.) *The Italian presence in American Art 1860-1920*, New York, Fordham University Press, 1992, p. 1.

d'intérêt. En 1877 Walter Crane, l'auteur du blason de Florence qui orne le frontispice du *Thyrse* de Goffin<sup>1</sup>, réalise sa propre version de la *Naissance de Vénus* et en 1893, le peintre est désormais tellement célèbre qu'Aubrey Beardsley, convaincu que chaque peintre tend à reproduire son propre modèle physique<sup>2</sup>, réalise même son portrait imaginaire<sup>3</sup>.

Dans notre corpus, les tableaux de Botticelli qui font l'objet d'une transposition sont *Vénus et Mars* (env. 1483) et *La Naissance de Vénus* (vers 1484) ; le premier a inspiré à Goffin une "Vénus Florentine" (*JB*, mai 1895), le deuxième est l'un des hypotextes de la "Naissance de Vénus" (*JB*, janvier 1889) de des Ombiaux et de la "Vénus Aphrodite" (*JB*, juillet 1891) d'Olivier Georges Destrée. La pièce de Goffin, introduite plus tard dans *Le Thyrse*, est très fidèle au modèle de départ, celle de des Ombiaux y ajoute de son côté un Neptune sur un char traîné par des dauphins qui rappelle les personnages mythiques récurrents dans l'art pompier. Encore une fois, le texte le plus intéressant est toutefois celui de Destrée où les références artistiques se mêlent aux souvenirs littéraires.

Ici, au tableau du peintre italien peuvent être rapportés plusieurs éléments : "les milliers d'ailes blanches sur la crête des flots" évoquent la représentation de l'écume marine ; les roses que "les dieux heureux [...] faisaient pleuvoir [...] autour de l'Immortelle" rappellent les fleurs qui voltigent autour de la divinité ; "les vents gonflants leurs joues puissantes" renvoient à Zéphire et à Aura qui, les joues gonflées, poussent de leur souffle Vénus vers la côte<sup>4</sup>. Dans le paratexte, la dédicace à Swiburne et une citation de Hugo nous suggèrent de toute façon aussi d'autres sources. Malgré la citation en exergue du "Satyre" du poète français, en particulier du passage où le personnage du titre est amené devant les dieux et la déesse lui apparaît "nue et surnaturelle", "sur la blancheur d'une écume qui fond" et "ceinte – comme on le lit en épigraphe – du flamboiement des yeux fixés sur elle<sup>5</sup>", ce poème ne semble toutefois se relier au cadre peint par le belge que très vaguement ; au contraire, celui-ci s'est peut être réellement souvenu de Swiburne pour un autre détail absent chez Botticelli, c'est-à-dire ces "vols de colombes – flottantes

---

<sup>1</sup> Voir Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme*, cit., p. 336.

<sup>2</sup> Voir à ce propos Aymer Vallance, "The Invention of Aubrey Beardsley", *Magazine of Art*, May 1898, p. 367.

<sup>3</sup> Sur le succès de Botticelli parmi les préraphaélites, signalons l'exposition "Botticelli Re-Imagined" que le *Victoria and Albert Museum of London* a dédiée du 5 mars au 3 juillet 2016 aux réinterprétations des œuvres de l'artiste ; voir : <http://www.vam.ac.uk/exhibitions/botticelli-reimagined>, dernière consultation : 02/08/2016.

<sup>4</sup> Pour une présentation générale de cette œuvre de Botticelli, voir parmi les autres Diletta Corsini, *La Nascita di Venere*, Firenze, Giunti, 1998.

<sup>5</sup> *La Légende des siècles*, Première Série, Paris, Hetzel, 1859, vol. 2, p. 80.

couronnes d'ailes frémissantes" qu'il place au-dessus de la déesse nouvelle-née. En juin 1888, l'écrivain belge avait de fait traduit pour *La Jeune Belgique* les "Sapphiques", composition en vers où en évoquant le même événement mythologique, le poète anglais faisait intervenir les oiseaux en question :

Je vis la blanche implacable Aphrodite  
Je vis ses cheveux dénoués et ses pieds sans chaussures  
Briller comme le feu des soleils couchants sur les eaux occidentales ;  
Je vis ses pieds  
Hésitants — les plumes étendues des colombes qui la conduisaient,  
Regardant toujours, regardant leurs cols retournés  
En arrière vers Lesbos, en arrière vers les collines entre lesquelles  
Brillait Mitylene. (p 196)<sup>1</sup>

Quoi qu'il en soit des sources mises en jeu par chacun de ces écrivains, pour bien compléter ce cadre sur le rapport entre préraphaélisme et poème en prose, il nous faut nous arrêter encore sur un autre aspect, à savoir le lien qui chez certains de ces auteurs s'établit entre ces références et leur rapprochement de la foi chrétienne et ce sera précisément un tel sujet que nous explorerons dans la section suivante.

#### **4. 2c Du préraphaélisme à la religion : O. G. Destrée et Arnold Goffin**

Outre l'engouement pour Botticelli, les auteurs dont nous nous sommes occupé dans le paragraphe précédent partagent un autre élément fondamental, à savoir la mise en scène à travers leurs poèmes en prose d'un parcours vers la conversion dont l'élément déclencheur est le contact avec l'art. Quant à des Ombiaux, nous avons déjà vu comment c'est la contemplation extatique des constructions religieuses flamandes qui conduit le sujet lyrique du *Vers de l'espoir* à l'apaisement et au rachat ; dans ce qui suit, nous nous arrêterons plus dans les détails sur les productions d'O. G. Destrée et d'Arnold Goffin qui, toutefois, ne tireront jamais d'un tel parcours un volume aussi cohérent et organique que celui de l'écrivain thudinien.

Dans *Poèmes sans rimes*, le futur dom Bruno nous donne surtout des transpositions d'art, des impressions des paysages et des souvenirs d'enfance<sup>2</sup> ; dans les quatre dernières créations, parmi lesquelles les deux "triomphes" rencontrés plus haut, il laisse cependant déjà entrevoir ces thématiques religieuses qui occuperont par la suite tout le reste de sa

---

<sup>1</sup> Rappelons que Destrée a été l'auteur de nombreuses autres traductions et qu'il avait aussi pensé à réunir ces textes en une *Anthologie des poètes anglais du XIX<sup>e</sup> siècle* ; malheureusement, faute d'éditeurs, ce projet n'a jamais abouti (Henry Carton de Wiart, *La Vocation d'Olivier-Georges Destrée*, cit., p. 66).

<sup>2</sup> On a déjà eu l'occasion de parler de ses transpositions et de ses impressions de paysages. Quant aux pièces évoquant son enfance citons "Maison Paternelle" et "Consolatrix".

carrière. Dans "L'Église de Lordship Lane"<sup>1</sup> (*JB*, oct. 1893) Israfel<sup>2</sup>, l'ange musicien de la tradition islamique, apparaît au poète et lui demande de témoigner auprès des hommes la beauté de ce mirage ; dans "Vision Florentine" (*JB*, déc. 1893), Pétrarque, guidé par la Béatrice de Dante à travers les vallées élyséennes, dévoile à l'auteur le rapport entre l'art - en ce cas, la poésie - et la religion. En se détachant du groupe d'âmes auquel il appartient, le poète du *Canzoniere* se rapproche du belge et lui dit :

Ô mon fils, il est un adjuvant puissant à la libération des âmes sur la terre.  
L'amour, le pur amour venu de Dieu, l'amour le plus noble et le plus élevé doit  
toujours enflammer ton cœur aussi longtemps que tu marcheras par les champs  
fleuris de la belle poésie [...] Alors tu comprendras la divine nature, alors tes  
chants te seront faciles, les strophes d'or couleront d'elles-mêmes sous ta  
plume, et tu pourras à ton tour sauver des doutes et des ténèbres des âmes  
indécises qui ne furent point, comme toi, de célestes visions favorisées<sup>3</sup>. (p.  
433)

<sup>1</sup> Le titre fait référence à l'église Saint Thomas More au-dessus de la quelle Israfel apparaît au poète au milieu d'un chœur d'anges. Destrée avait très probablement admiré cet édifice – remontant à 1879 - au cours du voyage londonien de 1886 ; pour plus d'informations sur l'église, voir : <http://www.stthomasmorechurch.co.uk/history/>, dernière consultation : 5/11/2015.

<sup>2</sup> Chargé dans la tradition islamique d'annoncer du son de sa trompette la venue du Jugement Dernier, cet ange musicien est ici doté par Destrée d'une lyre avec laquelle il chante des louanges à Dieu et à la Vierge ; sur Israfel, voir : Richard Webster, *Encyclopedia of Angels*, Llewellyn Publications, 2009, pp. 97-98.

<sup>3</sup> "Vision Florentine" est carrément inspirée des *Trionfi* (1351-1374) de Pétrarque, œuvre dont Destrée a repris aussi les titres de ces deux autres textes rencontrés plus haut, "Le Triomphe de l'amour" et "Le Triomphe de la pauvreté" qui, comme le chef-d'œuvre italien, porte sur un songe. Dénommés d'après les traditionnels défilés des empereurs romains rentrés glorieux d'une bataille, les *Trionfi* détaillent les rêves du poète endormi près de Vacluse. Différents personnages allégoriques représentant des valeurs opposées comme l'amour, la chasteté ou la renommée succombent l'un à l'autre dans une lutte dont Dieu est le seul vainqueur ; ce n'est qu'en Lui que l'homme vivant en un "secolo noioso [...] voto d'ogni valor, pien d'orgoglio" peut retrouver de fait le calme et le bonheur auxquels il aspire : "Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi / stabile e ferma, tutto sbigottito / mi volsi al cor e dissi: - In che ti fidi ? - / Rispose: - Nel Signor, che mai fallito / non ha promessa a chi si fida in lui [...]". Comme on peut le voir, le récit final de *Poèmes sans rimes* s'apparente donc du texte italien non seulement en raison de la focalisation sur un songe mais aussi pour la morale que l'on en tire. Plus particulièrement, quant à la scène dont il est question ici, remarquons que l'image de la foule d'âmes processionnant devant le narrateur avant que l'une d'elles ne se détache du groupe pour lui parler est elle-aussi récurrente chez Pétrarque, lequel l'empruntait à son tour à la *Comédie* de Dante. Lisons chez le belge : "Je vis des âmes bienheureuses, vêtues de tuniques blanches, vertes et rouges, qui lentement s'avançaient vers moi, leurs pieds légers foulant sans les blesser les tapis de fleurs et de gazons clairs. Et je les reconnus aussitôt, car elles étaient telles que je les avais toujours vues au travers des chroniques et des poèmes".

Notons que la reprise d'un tel modèle peut elle-aussi s'expliquer par l'intermédiaire des préraphaélites et par l'intérêt que ceux-ci portaient à l'Italie de la période, parmi les autres, Christina Rossetti avait consacré à Pétrarque diverses études. À ce propos, n'oublions pas non plus la possible influence du *Pentameron* (1837) de Walter Savage Landor, œuvre rapportant des conversations imaginaires entre Pétrarque et Boccace sur Dante dont Destrée avait traduit plusieurs passages. Pour approfondir, voir : sur le genre médiéval de la vision : Steven F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1992 ; sur Pétrarque et les *Trionfi* : Loredana Chines / Marta Guerra, *Petrarca : profilo e antologia critica*, Milano, Mondadori, 2005 ; Silvano Vinceti, *Petrarca*, Roma, Armando, 2004 ; sur Christina Rossetti et Petrarca : Michele Martinez, "Christina's Rossetti Petrarch", *Victorian Women Poets* (éd. : Alison Chapman), Cambridge, Brewer, 2003.

En dépit du sujet traité et de la position de cette révélation en fin de volume, il ne faut pourtant pas croire que l'auteur rapporte dans cette œuvre l'histoire du processus qui l'a mené à Dieu. D'autre part, quoiqu'à lire ces poèmes, il semble "presque chrétien"<sup>1</sup>, sa conversion ne s'est produite qu'en 1898 quand, après le voyage en Italie avec le moine bénédictin Paul Tiberghien, il a décidé de suivre son exemple et d'intégrer l'abbaye de Maredsous<sup>2</sup>. En particulier, comme il l'écrit lui-même dans la préface d'*Au milieu du chemin de notre vie* (Paris, Bloud, 1908), un rôle de premier ordre a été joué à ce propos par les œuvres d'art d'inspiration religieuse admirées dans le pays<sup>3</sup> :

Au milieu du chemin de notre vie – alors que nous vivions encore égarés à la poursuite de vains bonheurs dans le monde<sup>4</sup>, - une voix, Votre voix par après reconnue, s'est fait entendre comme un premier, mystérieux et troublant appel à notre cœur.

C'était il m'en souvient, lorsqu'au pays d'Assise, et dans les cellules blanches et fraîches de Saint Marc, nous contemplions ravis les fresques roses et bleues de Giotto et du Bienheureux Frère Angélique [...]<sup>5</sup>.

À ce point-ci, on voit bien alors comment chez lui-aussi, comme chez des Ombiaux, la contemplation artistique entraîne la conversion et comment, quoique indirectement, cet événement est lié à l'influence des préraphaélites. S'il est vrai que dans le passage précédent il ne cite que les primitifs italiens, il est aussi vrai de fait que c'est par l'intermédiaire des peintres anglais que ceux-ci avaient été redécouverts et que c'est précisément de leurs productions que l'auteur tire les personnages dont il fait dans ses proses des images exemplaires de dévotion. En particulier, la "Sainte Dorothee de Cappadoce"<sup>6</sup> du *Spectateur Catholique* s'inspire du tableau d'Edward Burne Jones *Saint Theophilus and the angel: a legend of the martyrdom of Saint Dorothea* (1863)<sup>7</sup> alors que la Béatrice de "Vision Florentine" s'apparente aux nombreuses œuvres de Dante Gabriel Rossetti qui, comme la *Beata Beatrix* (1872), portent sur le même personnage.

---

<sup>1</sup> Pierre Nothomb, *Une conversion esthétique : Olivier-Georges Destrée*, Bruxelles, Action catholique, 1913, p. 33.

<sup>2</sup> Outre les biographies déjà citées, voir à ce propos : Geneviève De Grave, *Dom Bruno Destrée : l'esthète, le converti, le moine*, Liège, La Pensée catholique, 1942.

<sup>3</sup> À un tel propos, une certaine importance doit aussi être reconnue aux lectures sur Saint François d'Assise et sur Père Damien, missionnaire catholique belge qui aux Hawaï se consacra aux soins des lépreux avant de mourir lui-même de leur maladie. La curiosité de Destrée vers ce personnage fut stimulée par Edward Burne-Jones (Geneviève de Grave, *op. cit.*, pp. 6-7).

<sup>4</sup> Le titre et l'incipit de l'œuvre sont carrément empruntés par Destrée à la *Comédie* de Dante.

<sup>5</sup> Cit., pp. XI-XIII.

<sup>6</sup> Dans les mêmes années, en littérature, le sujet avait été traité par Swinburne qui, proche des préraphaélites, a inclus une "Saint Dorothy" dans ses *Poems and Ballads* (1866).

<sup>7</sup> Dans le périodique, le poème est accompagné d'une reproduction du tableau.

Quant à Arnold Goffin, son acheminement vers la religion rappelle de près celui du poète à peine analysé (qui était d'ailleurs son ami) et le volume qui en 1897 nous informe de sa conversion, *Le Thyse*, est dédié à ce même Paul Tiberghien mentionné ci-dessus. Le point de départ est de toute façon différent car dans ses premières œuvres ses références sont tout autres ; plus précisément, le *Journal d'André*<sup>1</sup> (Bruxelles, Lacomblez, 1885), roman dédié au "maître" Joris-Karl Huysmans<sup>2</sup>, s'inscrit dans le sillon tracé par À Rebours et l'auteur ne cesse d'y réélaborer ces *topoi* de la décadence qu'il développe également dans ses romans successifs (*Delzire Moris*, 1887 ; *Maxime*, 1890 ; *Hélène*, 1897<sup>3</sup>) et dans ses deux premiers recueils de poèmes en prose, soit *Impressions et sensations* (Paris, Vanier, 1888) et *Le Fou Raisonnable* (Bruxelles, Charles Vos, 1892). Pour bien comprendre, citons à ce propos "À Wolkenkukusheim" (*JB*, déc. 1888) dont le sujet lyrique, un névrosé incapable de s'adapter au matérialisme de la nouvelle société positiviste, rêve – nouveau des Esseintes – de se réfugier dans une chambre décorée "d'hyperboliques tapisseries brodées des couleurs de l'arc-en-ciel" où, "loin du tapage des rues et des multitudes", une servante veille à ce que sa pipe, pourvoyeuse de sensations chaque fois renouvelées, ne s'éteigne jamais.

Plus tard, à côté des paysages marins angoissants déjà donnés à *La Jeune Belgique* en janvier 1893, dans le *Thyse* (Bruxelles, Charles Vos, 1897), plusieurs pièces laissent toutefois deviner un certain soulagement ; parmi les autres, toutes ces créations redevables pour leurs objets à l'imaginaire préraphaélite comme la "Vénus Florentine", "La Donna Ignota" et la "Belle au Bois dormant"<sup>4</sup> mais aussi les quatre compositions traitant de thèmes religieux que l'écrivain colloque lui-aussi à la fin du recueil, à savoir "La Procession de Pénitence" vue plus haut, un "Cenacolo"<sup>5</sup> d'après Léonard, un conte réélaborant l'histoire de "Sainte Dorothee" (*JB*, 25 juil. 1896) et encore "Épiphanie", long récit focalisant sur la figure de Melchior<sup>6</sup>.

Avec ce recueil Goffin s'ouvre donc lui-aussi aux productions des peintres anglais et de leurs modèles de référence<sup>7</sup> et il exploite pour la composition des deux dernières

<sup>1</sup> Les premières pages du journal avait été publiées dans *La Basoche* en 1885.

<sup>2</sup> Goffin tiendra avec lui une longue correspondance, voir à ce propos : Gustave Vanwelkenhuyzen, "Arnold Goffin et J. K. Huysmans", *Bulletin de l'ARLLFB*, vol. XLI, N. 3, 1963, pp. 219-240.

<sup>3</sup> Nous reviendrons sur ces romans plus tard.

<sup>4</sup> Parmi les pièces d'inspiration préraphaélites, signalons aussi "Aspirations", traduction en prose de la toile éponyme (1866) de George Frederic Watts.

<sup>5</sup> Publiée pour la première fois dans *Durendal* en novembre 1896.

<sup>6</sup> Publiée pour la première fois dans *L'Art Wallon (Les Heures)* en juin 1897.

<sup>7</sup> Un sujet dont il avait commencé à s'occuper aussi dans les colonnes critiques des revues auxquelles il collaborait en s'adonnant à la critique de leurs productions aussi bien qu'aux compte-rendu d'ouvrages de

œuvres citées les mêmes matériaux utilisés par Destrée dans "Sainte Dorothée" et dans "Les Mages"<sup>1</sup> (*Durendal*, juin-septembre 1899), roman inachevé où, en reprenant les fresques de Benozzo Gozzoli dans la chapelle Riccardi à Florence, le moine nous raconte en une centaine de pages l'aventure de ces célèbres souverains orientaux. En effet, bien que les textes de Destrée aient paru plus tard et que Goffin ne signale pas quelles sont les œuvres d'art à la base de ses récits, les deux écrivains laissent carrément entrevoir une certaine communauté d'inspiration : Goffin dédie à Destrée sa "Sainte Dorothée", Destrée de son côté reconnaît dans son compte-rendu du *Thyrse* les sources gozzoliennes d'"Épiphanie"<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il nous faut souligner est surtout que, comme chez Destrée, le rapprochement de ces manifestations artistiques correspond à un rapprochement de la foi religieuse. Goffin qui, au début de 1897 avait donné une traduction des *Fioretti* de Saint François d'Assise<sup>3</sup> et qui au mois d'avril avait commencé à collaborer à la revue catholique *Durendal*, se présente dans *Le Thyrse* comme un véritable converti, et comme l'auteur d'*Au milieu du chemin de notre vie*, il rapporte un tel changement à la rencontre avec l'art italien, plus précisément, avec les merveilles artistiques admirées la même année à Florence<sup>4</sup> : "- Monuments où la Foi et l'Art rivalisèrent de miracles et dont

---

tiers portant sur la matière ; ici, nous ne citons que les contributions antérieures à la parution du *Thyrse* ; dans *Durendal*, les interventions du genre se multiplieront. Voir : "Chronique littéraire. *Les préraphaélites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*", *La Jeune Belgique*, janvier 1895 ; "Chronique littéraire. *Passé le détroit* par Gabriel Mourey", *La Jeune Belgique*, août 1895 ; "La Renaissance" 27 juin 1896 ; "Memento. Une église préraphaélite", *La Jeune Belgique*, 14 novembre. 1896 ; "Frate Angelico par Domenico Tumiati", *La Jeune Belgique*, 28 novembre 1896 ; "John Ruskin et l'art anglais", *Revue générale*, octobre 1897, pp. 49-64 ; "Edward Burne-Jones", *Durendal*, juillet 1897, pp. 622-628 ; "Olivier Georges Destrée", *Durendal*, décembre 1898, pp. 991-1000.

<sup>1</sup> Puis dans *Au milieu du chemin de notre vie*.

<sup>2</sup> *La Jeune Belgique*, 12 juin 1897. - Nous ne savons pas en réalité selon quelles modalités les auteurs se sont influencés l'un l'autre quant au choix de ces sujets car, si les œuvres de Goffin sont publiées plus tôt, nous savons que Destrée travaillait à son récit sur les mages depuis au moins 1896 et que les deux étant amis, ils étaient sans doute à connaissance de leurs projets (voir à ce propos la correspondance entre l'écrivain et Laurence Binyon, disponible en ligne à l'adresse <http://scholarlyediting.org/2016/editions/BinyonDestree.sidebyside.html>, dernière consultation : 04/08/2016). Des différences remarquables existent de toute manière entre les deux versions du même thème entre les deux auteurs ; la "Sainte Dorothée" de Destrée se développe – on l'a vu – comme un poème en prose au sens strict, au contraire, le récit de Goffin focalise et développe l'intériorité de ses personnages. Quant aux mages, alors que Goffin a tiré de ces figures un conte focalisé exclusivement sur Melchior, Destrée a construit une œuvre chorale et il y a introduit aussi d'autres personnages comme un Saint Damien inspiré en partie de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine et en partie par ce Saint Damien cité plus haut. Son objectif était de fait celui de réaliser un "roman chrétien" (*Au milieu du chemin de notre vie*, cit., p. 61).

<sup>3</sup> *I Fioretti. Les petites fleurs de la vie du petit pauvre de Jésus Christ, saint François d'Assise*, Bruxelles, Société belge de littérature, 1897.

<sup>4</sup> Les notes de ce voyage seront par la suite réélaborées dans *Poussière du chemin* dont l'édition définitive est publiée en 1923 (Bruxelles, Lamertin). Sur cette œuvre et son histoire éditoriale, voir : Anna Soncini, "L'Italie ou la fragilité des êtres", Anna Soncini (éd.), *Les Avatars d'un regard : l'Italie vue à travers les*



l'inaltérable prestige concerté continue de conquérir les âmes...<sup>1</sup>". Dans "Introspection", pour le sclérosé d'antan, la ville de Toscane, matérialisation à ses yeux de la beauté idéale, devient même l' "inespérée patrie"<sup>2</sup> capable d'alléger ses inquiétudes et la fleur-de-lys décorant son blason se transforme par conséquent en l'expression symbolique de cette perfection<sup>3</sup> :

Cité qu'une fleur armorie, fabuleuse et pourprée, - non le lys de fer strict et ardu, le lys forgé des Valois, mais le lys déchiqueté et vermeil dont l'élégante et svelte énergie, la fantaisie hautaine, la nerveuse grâce ornée substituent et symbolisent tes caractères essentiels, ô capitale de la Beauté juvénile !<sup>4</sup>

Bien évidemment, on pourrait s'interroger davantage ici sur la sincérité d'une telle conversion et se demander également en quelle mesure ce que Goffin nous raconte tient du motif littéraire plutôt que de la biographie ; en ce cas, de tels questionnements ne seraient pas toutefois vraiment fonctionnels à l'avancement de nos propos et surtout ne nous donneraient pas de réponses univoques<sup>5</sup>. Un aspect sur lequel il convient par contre

---

*écrivains belges de langue française*, Bologne, Clueb, 1988, pp. 67-77 ; Véronique Jago-Antoine, "Poussières du chemin. Les rêveries d'art d'Arnold Goffin", Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du symbolisme*, Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 207-224.

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>2</sup> "Introspection" n'a pas été publiée dans nos deux revues, voir le volume déjà cité p. 39.

<sup>3</sup> Confronté à la même ville, Verhaeren fait preuve d'un amour beaucoup plus mitigé. Dans "Florence", poème en prose donné à *La Société nouvelle* en juillet 1907, il en fait un anti-éloge. Exception faite pour Michel-Ange et Donatello, la clarté et l'équilibre de l'art italien ne lui aurait pas laissé sentir "l'angoisse, la fièvre et la douleur" : "Jamais tu [Florence] n'as senti battre en toi le rythme haletant de la vie. L'art se forge en des brasiers indomptés et tous les vents de la terre en attisent la flamme. Il fond en son creuset tous les contraires : la joie et les pleurs, l'espoir et la détresse, l'extase et l'affre, la santé et la folie, la douceur et la violence, le chant et la clameur. [...] Tu en fis un jeu élégant et ingénieux, alors qu'il est l'œuvre la plus frémissante et la plus haute des génies sur la terre" (*Poésie complète 9. Poèmes en prose*, cit. p. 64). Sur Verhaeren et l'Italie, voir : Jean Robaey, "Verhaeren et l'Italie : du rendez-vous manqué au mythe", Anna Soncini Fratta, *Les avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, cit.

<sup>4</sup> *Le Thyse*, cit., p. 39. – Quoique l'écrivain lui-même semble nous la suggérer en associant dans son paratexte les références au thyse baudelairien au blason de Florence, nous résistons ici à la tentation d'une comparaison entre les deux images qui serait plutôt décevante. Si l'intention de l'auteur était de faire de la fleur-de-lys florentine un correspondant de l'attribut dionysiaque, il aurait en effet oublié tout ce qui dans le *Spleen de Paris* relevait de la ligne droite. Il n'est pas non plus légitime de penser à la création d'un symbole instaurant une nouvelle poétique car Goffin n'apporte aucune innovation dans le genre.

<sup>5</sup> À ce propos, il faudrait considérer plusieurs éléments divers et contradictoires. Malgré cela, il nous paraît que – du moins partiellement – le récit de la conversion relève du mythe littéraire. Les pièces laissant penser à une rédemption que Goffin introduit dans le *Thyse* renvoient toutes en effet aux grands lieux communs de la période comme l'imaginaire préraphaélite, l'engouement pour les primitifs italiens ou encore la contemplation extatique des traditions et des architectures religieuses flamandes. Parmi celles-ci, "La Procession de pénitence" analysée plus haut ne remonte pas, qui plus est, à l'époque de cette présumée conversion (et du volume) mais date du moins de septembre 1890 quand une première version – par la suite fortement remaniée – a été donnée à *La Jeune Belgique*. Et tout cela sans compter ce même rapprochement de la foi occupait à l'époque aussi Huysmans, auteur dont Goffin s'était inspiré pour tous ses premiers romans et poèmes en prose – souvent sans rien introduire de nouveau – et avec qui il tenait encore une

de s'attarder est représenté par le fait que si l'on laisse de côté les particularités relatives à chaque auteur, comme les différents degrés d'imitation de leurs prédécesseurs ou encore les différentes références mises en jeu, il est clair que, chez Goffin aussi bien que chez Destrée et des Ombiaux, en les faisant accéder à la religion, la contemplation artistique dépasse les limites de l'expérience esthétique pour se faire instrument d'accès à des vérités d'ordre supérieur et que de ce point de vue celle-ci se voit donc attribuer les mêmes fonctions que Chainaye reconnaît à la poésie. À bien regarder, l'attitude des personnages de ce dernier n'est pas de fait trop différente de celle que nous avons pu observer chez les auteurs dont il est question dans cette section : tout comme Yolande dans "L'Âme des choses" saisit à travers l'intuition les analogies qui se cachent dans le monde réel et qui lui laissent entrevoir le suprasensible, dans l'art, Goffin, Destrée et des Ombiaux perçoivent par les mêmes modalités celles qui les rapprochent de Dieu. Comme on l'a vu, c'est précisément de "révélation de symboles" que le poète des *Vers de l'espoir* parle dans les "Églises" et c'est dans cette même pose mystique que nous retrouvons les auteurs d'*Au milieu du chemin de notre vie* et du *Thyrse* face aux chefs-d'œuvre des primitifs italiens. C'est que, en dépit de leurs différences, ces quatre auteurs participent en réalité du même mouvement, à savoir le développement de cette "religion de l'art"<sup>1</sup> dont les épiphonèmes sont bien perçus par Valéry dans ses "Propos sur la poésie". Lisons :

J'ai vécu dans un milieu de jeunes gens pour lesquels l'art et la poésie étaient une sorte de nourriture essentielle dont il fût impossible de se passer ; et même quelque chose de plus : un aliment surnaturel. À cette époque, nous avons eu [...] la sensation immédiate qu'il s'en fallait de fort peu qu'une sorte de culte, de religion d'espèce nouvelle, naquît et donnât forme à tel état d'esprit, quasi mystique, qui régnait alors et qui nous était inspiré ou communiqué par notre sentiment très intense de la valeur universelle des émotions de l'Art<sup>2</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le récit biblique ayant perdu sa crédibilité à cause du positivisme et des nouvelles découvertes scientifiques, l'homme instruit s'était retrouvé dans

---

correspondance ; n'oublions pas que, abandonné des Esseintes, à ce moment-là le français était de fait en train d'écrire l'histoire de Durtal.

Quant aux interprétations des premiers biographes (Henri Davignon, *Arnold Goffin*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1939 ; Gustave Vanzype, *Arnold Goffin*, Bruxelles, ARLLFB, 1937) qui souscrivent aux suggestions du *Thyrse*, remarquons enfin que leur perspective part d'une vision de ses œuvres précédentes à nos yeux viciée car ils les regardent comme le produit sincère du désarroi de l'écrivain avant la découverte de Dieu en oubliant qu'à l'époque il faisait bon ton de se présenter comme un névrosé. Nous aurons l'occasion de nous arrêter sur ce dernier aspect plus tard.

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, "La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité", *Revue germanique internationale*, 1 juillet 1994, p. 195.

<sup>2</sup> Cité d'après le document ci-dessus.

l'impossibilité de satisfaire à travers les Écritures son besoin de mystère et de surnaturel. Entretemps, une pensée idéaliste cherchant à isoler dans le monde extérieur un principe absolu avait toutefois commencé à s'imposer et une certaine forme de mysticisme était venu aimanter le réel de ces caractères sacrés jusqu'alors réservés au divin. À ce propos nous avons déjà remarqué par exemple comment pour décrire les "choses" qui l'entourent et qui, en des rares moments d'élection, lui révèlent leur "âme", Chainaye recourt souvent au lexique de la liturgie. Et ce sont précisément ces mêmes traits qui viennent qualifier par conséquent ceux qu'on considérait à la suite de Hölderlin, Novalis et Hegel les moyens les plus aptes à l'investigation de cette réalité, à savoir l'art et la poésie qui, en tant que formes de "savoir extatique", auraient permis, grâce au pouvoir de l'intuition, de saisir ces "vérités transcendantes"<sup>1</sup> qu'on n'aurait pas pu atteindre par la logique et la raison. Ceci dit, on peut bien comprendre d'où viennent les observations de Valéry et surtout que ce qui différencie Chainaye des autres écrivains dont il a été question dans cette section n'est pas leur modalité d'approche au monde mais les réponses qu'ils en tirent ; alors que chez le premier - comme chez la plupart des écrivains de la période - l'Absolu entrevu ne sort pas des frontières du flou, chez les seconds, cette recherche conduit à cette même religion dont la mise en crise avait donné naissance à tout ce processus, ce à quoi ont bien évidemment beaucoup contribué aussi les sujets pieux des œuvres d'art contemplées.

En conclusion, quant au rapport de Destrée et de Goffin avec la production préraphaélite, précisons que cette conception mystique de l'art que nous venons d'analyser appartenaient en réalité déjà aux peintres anglais et qu'elle n'est pas donc exclusivement liée au moment de leur réception par les belges ; preuve en est le fait qu'au début de leur formation, en souhaitant fonder leur groupe sur le modèle d'une communauté spirituelle, ils avaient choisi la dénomination de *brotherhood* (confrérie)<sup>2</sup>.

C'est d'ailleurs pour cette raison que, comme l'explique Laurence Brogniez<sup>3</sup>, les préraphaélites ont toujours eu un bon accueil dans les colonnes de *Durendal*, revue catholique qui, en faisant coïncider le culte de la Beauté avec le culte de Dieu, a tenté dès

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>2</sup> Un tel choix doit aussi se lire en rapport aux expériences précédentes des Barbus français et des Nazaréens allemands auxquels les préraphaélites s'apparentent pour plusieurs raisons. Cependant, différemment d'eux, les anglais ne se sont jamais vraiment installés dans un couvent ; voir à ce propos Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, cit., pp. 19-23.

<sup>3</sup> Laurence Brogniez, "Georges-Olivier Destrée et la religion de l'art : de l'esthète au converti", Alain Dierkens (éd.), *Problèmes d'histoire des religions : Dimensions du sacré dans les littératures profanes*, vol. 10, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999.

son manifeste de se servir de l'art pour l'art comme tremplin pour parvenir à l'art pour Dieu :

Une impérissable espérance nous doit animer par ceci : que l'anarchie artistique et littéraire, qui a fait table rase de toutes les lois, n'a rien pu, et ne pourra sans doute rien, contre l'*aspiration de l'âme humaine vers la Beauté*. Cette *aspiration est une loi naturelle*, et en Art, selon nous, *la seule légitime*. C'est en se soumettant à cette loi les tout premiers que les catholiques se ressaisiront eux-mêmes, et qu'ils reconquerront en Art le terrain perdu. Le catholicisme intégral nous fait un devoir de rechercher la Beauté, cette Beauté qui, de son nom réel, s'appelle DIEU tout court. En Art, cette tendance vers Dieu se nomme, je crois — disons le mot franchement — l'Idéalisme. Or, fait remarquable, l'âme contemporaine, désemparée de tout, aiguille précisément vers l'Idéalisme... Nous pensons donc — et quelques-uns de nos amis l'ont pensé avec nous — que l'heure propice a sonné qui pourrait mettre d'accord le mouvement conscient du catholicisme et le mouvement inconscient du monde moderne vers l'Idéal, et voilà l'arrière-pensée qui a présidé à la création de cette nouvelle revue : *Durendal* <sup>1</sup>.

En laissant de côté la production préraphaélite mais en restant toujours dans le domaine des rapports entre poème en prose et transposition artistique, intéressons-nous maintenant de plus près au Japon de Jules Destrée.

#### 4. 3 L'art japonais de Jules Destrée

Au moment où Jules Destrée fait paraître en 1888 son volume de *Transpositions. Imagerie japonaise*, l'art nippon était désormais à la mode ; depuis que les États-Unis avaient infligé au Japon le *Treaty of Peace and Amity* (1854) et donc la fin de l'isolationnisme qui avait caractérisé l'époque Edo, d'autres ouvertures vers d'autres puissances occidentales étaient en effet survenues ; rappelons le *Traité d'amitié anglo-japonais* (1854), le *Traité d'amitié russo-japonais* (1855) et le *Traité de commerce entre la France et le Japon* (1858). L'Europe découvre alors les productions artistiques du pays et dès que les premières estampes sont exhibées à l'*Exposition Universelles de Londres* en 1862, elle en subit la fascination<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> "La geste idéale", janvier 1894, p. 3. — Sur *Durendal*, voir : Françoise Chatelain, *Une revue catholique au tournant du siècle : Durendal 1894-1919*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1983.

<sup>2</sup> Pour ce cadre général sur la diffusion du japonisme en France, nous avons consulté : Jan Walsh Hokenson, *Japan, France and East-West Esthetics*, Fairleigh Dickinson University Press, 2004 ; François Lachaud, "Bouddhisme et japonisme des Goncourt à Claudel", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152<sup>ème</sup> année, n. 2, 2008, pp. 699-709 ; Michael Sullivan, *The Meeting of*

À Paris, entretemps, parmi d'autres boutiques de japonaiseries, *La Jonque Chinoise* de Madame Desoye s'impose<sup>1</sup> et les frères Goncourt, Manet, Monet, Degas et Champfleury viennent y satisfaire leurs curiosités exotiques. Les *Exposition Universelles de 1867 et de 1878* consacrent un tel engouement ; *Le Japon artistique* (1888-1891), revue fondée par le marchand d'art Siegfried Bing, devient une référence en la matière et le collectionneur Philippe Burty forge pour décrire une telle vogue le mot "japonisme"<sup>2</sup>. Bien évidemment, la littérature et les arts ne sont pas en reste : l'histoire japonaise inspire à Judith Gautier le roman *L'Usurpateur* (1875), devenu plus tard *La sœur du soleil* (1887) ; Pierre Loti donne les neufs récits de *Japoneries d'automne* (1889) qui se déroulent tous entre Tôkyô, Kyôto et Nikkô ; Edmond de Goncourt reprend le goût japonisant dans *La Maison d'un artiste* (1881). En peinture, Jules Lefebvre, Monet et Van Gogh réalisent respectivement *Madame Monet en costume japonais* (1876), *Une Japonaise* (1882) et, imité d'une estampe d'Utagawa Hiroshige, un *Pont sous la pluie* (1887). Nombreux deviennent aussi les études sur le sujet ; parmi les autres, rappelons *Outamaro* (1891) et *Hokusai* (1896) d'Edmond de Goncourt.

En Belgique, un tel mouvement a été plus lent ; le nouvel état était encore trop aux prises avec la formation d'une identité nationale pour s'intéresser à une forme artistique aussi loin de sa propre histoire et en un premier moment le *Traité d'amitié* que Léopold II avait lui-aussi signé avec le Japon en 1866 n'avait eu comme résultat qu'une simplification des échanges commerciaux et diplomatiques. Parmi les intellectuels, quelques-uns avaient toutefois commencé à s'occuper de cette nouveauté ; Edmond Michotte, qui pendant sa résidence parisienne s'était lié d'amitié avec Bing et Burty, se fait une réputation de connaisseur et c'est grâce à lui qu'en 1889, le *Cercle Artistique et Littéraire* de Bruxelles organise la première exposition d'art japonais sur le sol belge. Le succès est tel que le gouvernement demandera à Michotte d'acquérir auprès de Bing une série d'estampes pour la collection des *Musée des Arts décoratifs et industriels*<sup>3</sup>. Plus

---

*Eastern and Western Culture*, University of California Press, 1989 ; Y. Thirion, "Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n. 13, pp. 117-130. Signalons aussi la page dédié au sujet par Gallica : <http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/le-japonisme-litteraire> (dernière consultation: 07/09/2016).

<sup>1</sup>Jan Walsh Hokenson, *op. cit.*, pp. 47-48. Citons aussi les boutiques *La Porte Chinoise*, elle-aussi gérée par Madame Desoye, et *À l'empire chinois* de M. Decelle, toutes les deux sur rue de Vivienne.

<sup>2</sup> Il a été utilisé pour la première fois dans une série d'articles publiées à *La Renaissance littéraire et artistique* en 1872. Voir : Gabriel P. Weisberg, "Philippe Burty and a Critical Assesment of Early Japonisme", Yamada Chisaburo (ed.), *Japonisme in Art : An International Symposium*, Committee for the Year 2001, Tokyo, 1980, p. 116.

<sup>3</sup> À savoir ce qu'on nomme aujourd'hui les *Musées Royaux d'Art et d'histoire*.

économiques et plus faciles à reproduire, c'était en effet à travers les estampes que l'art japonais était en train de se faire connaître en Europe et c'est précisément sur cette tradition de l'*ukiyo-e* que s'est porté aussi Jules Destrée dans ses transpositions<sup>1</sup>.

Dans le vocabulaire bouddhique, le terme *ukiyo* (monde flottant) servait à désigner la vie humaine en termes de misère ; plus tard, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, il perd cependant cette connotation négative et passe à indiquer tous les plaisirs que la bourgeoisie d'Edo (aujourd'hui Tokyo), alors en pleine ascension, pouvait s'offrir ; à savoir les maisons de thé, le combats de sumo, les spectacles théâtraux et, carrément, les courtisanes. Avec l'ajout du suffixe "-e", renvoyant à l'image, l'expression finit par la suite par décrire ces estampes qui – en opposition à l'art officiel des nobles et des samouraïs (guerriers) – prenaient pour sujets ces formes de volupté et qui, quoiqu'introduites parfois comme ornement dans des livres de poésie, étaient conçues la plupart du temps comme affiches pour les activités à peine mentionnées ou comme petits souvenirs à offrir à leurs clients<sup>2</sup>.

En Belgique, ceux qui accueillent les nouveautés de l'*ukiyo-e* avec le plus d'enthousiasme sont indubitablement les représentants de l'*Art Nouveau* et tout particulièrement, les affichistes d'art qui, ne pouvant profiter que de peu de moyens pour atteindre un maximum d'effets, avaient compris que de ces estampes ils pouvaient tirer des leçons intéressantes. Tout en se servant d'une gamme de couleurs (qu'ils disposaient par larges aplats délimités par des contours épais) plutôt limitée, les artistes de l'*ukiyo-e* parvenaient de fait à créer des images percutantes et en annulant les effets de profondeur par une reproduction en grande échelle de l'arrière-plan, ils suggéraient également une manière de présenter un grand nombre d'information sur une surface réduite. L'insistance des japonais sur les lignes sinueuses, dérivées du traitement de la représentation de la flore ou plus généralement du paysage – pensons aux *Trente-six vues du Mont Fuji* d'Hokusai (1760-1849) et, plus spécifiquement à *La Grande Vague de Kanagawa* – correspondait en plus assez bien à la passion notoire de l'*Art Nouveau* pour la courbe ; d'où les nombreuses ressemblances signalées par Julie Bawin<sup>3</sup> entre les estampes d'Extrême-Orient et les productions publicitaires d'artistes comme Auguste Donnay et Gisbert Combaz.

La similitude entre ces deux manifestations artistiques pour nous la plus importante car relative à la lecture que Jules Destrée donne de l'*ukiyo-e* est de toute façon leur

---

<sup>1</sup> Pour approfondir, voir : Julie Bawin, " Le japonisme en Belgique. L'affiche Art nouveau et l'estampe ukiyo-e", *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 2003, pp. 47-69.

<sup>2</sup> Frederick Harris, *Ukiyo-e. The art of Japanese print*, North Clarendon, Tuttle Publishing, pp. 10-23.

<sup>3</sup> Voir l'article cité plus haut.

tentative d'étendre l'art au quotidien ; n'oublions pas que les estampes japonaises conçues avec des fonctions de promotion publicitaire servaient aussi d'éléments de décor dans les maisons particulières et que l'*Art nouveau* se développait en Belgique sous les auspices du mouvement anglais des *Arts & Crafts* qui prévoyait précisément une renaissance des arts décoratifs. Lisons comment l'écrivain et son frère ont introduit l'art japonais aux lecteurs de la revue de Waller dans le compte-rendu de l'exposition de 1889 mentionnée plus haut :

Il est un Pays merveilleux [...] où pendant plus d'un siècle, l'Art radieux s'épanouit aussi spontanément, aussi naturellement qu'une fleur balançant ses parfums au soleil. Et ce fut – invraisemblable phénomène – absolument général : de la base au faite de la société, des pauvres gens de la plèbe aux fiers seigneurs, toute cette chimérique nation se préoccupe du Beau. Sentir artistement fut aussi essentiel, aussi normal, que de vivre, se nourrir, marcher ! ("L'Imagerie japonaise", février 1889, p. 76)

D'après l'avocat, en Europe des préoccupations semblables auraient dominé le Moyen Âge :

Nous eûmes cependant en Europe quelque chose d'analogue à cette efflorescence superbe du Japon, à une époque que les gens éclairés de ce temps-ci se plaisent à appeler la nuit du Moyen-âge. Il y eut alors aussi d'humbles métiers : la ferronnerie, la verrerie, etc. qui avaient l'ambition esthétique. Des maîtres furent aussi sculpteurs, peintres, architectes, orfèvres, ciseleurs (*Ibidem*, p. 77)

La même idée est reprise dans "Les gargouilles des cathédrales vieilles" où l'évocation des monstres décorant les cathédrales gothiques n'est plus placée sous l'invocation des muses mais sous celles des artistes/artisans anonymes qui ont construit ces édifices :

Anonymes et superbes artistes aux tombeaux inconnus qui sculptèrent ainsi autour de la cathédrale de Dieu, la colère ironique et le triomphe de l'Esprit du Mal, vous, travailleurs simples et pieux, qui vécûtes avec un cœur naïf et tendre pour les hommages au Seigneur, sans l'âpre souci de l'œuvre accomplie, mais en rêvant avec un amour mêlé d'effroi à la redoutable Fantaisie enchaînée par vos mains, chers et grands artistes, protégez-moi et donnez-moi la force et la sérénité de sculpter le Démon sans lui donner mon âme. (*JB*, août-septembre 1889)<sup>1</sup>

Sur un ton plus programmatique en 1897, le futur ministre écrira : "L'art peut et doit être partout, non seulement dans les musées et dans les ateliers, mais dans la rue, dans le

---

<sup>1</sup> Puis dans *Les Chimères*.

paysage, dans les moindres objets de la vie ordinaire<sup>1</sup>". À la suite de William Morris qui voyait dans le Moyen Âge une époque dorée pendant laquelle les soucis esthétiques ne concernaient pas que quelques illuminés mais étaient partagés par tous les artisans<sup>2</sup>, ce que Destrée est en train de célébrer à travers l'art japonais et moyenâgeux est donc un idéal, à savoir une forme d'art social par tous et pour tous qu'il oppose en antidote à l'élitisme propre au Parnasse et à un certain symbolisme<sup>3</sup>.

### *Les pièces du recueil*

Lors de la parution du volume, Destrée n'y introduit pas les deux transpositions japonaises qu'il avait données en décembre 1888 à *La Jeune Belgique* ; soit ce "Sacrifice" que nous avons vu plus haut et l'"Atelier du sculpteur". La forme et les contenus ne diffèrent pourtant pas ; comme dans "Sacrifice", dans la tentative de nous donner simultanément tous les détails des estampes, les périodes des premiers paragraphes restent très longues alors que les phrases finales, rapportant le dernier élément indispensable à la compréhension du tableau ou condensant en une seule image un effet plus durable, demeurent plus concises. Rapportons à titre d'exemple "Tempête" :

Placides sous les parasols bariolés, les parasols de papier qui se déchirent  
et s'effondrent comme des bolets dans les forêts, ils vont à travers l'ondée,  
sans trop de hâte, la marche mécanique à cause de leurs hauts souliers de bois,

---

<sup>1</sup> *Préoccupations intellectuelles, esthétiques et morales du Parti socialiste*, Paris, Librairie de la Revue socialiste, 1897, p. 17. Nous citons d'après : Raymond Trousson, "L'écrivain", cit., p. 30.

<sup>2</sup> Sur Morris et le Moyen Âge, voir : Joanna Banham, Jennifer Harris (éd.), *William Morris and the Middle Ages. A collection of essays*, Manchester University Press, 1984. – Reprenons à ce propos quelques lignes du discours de Morris à la *Society of Arts* en février 1879 et rapportées dans le volume *The Art of the People* ; en traitant des artisans du peuple qui travaillaient pour la réalisation de gros projets comme les cathédrales, il écrit : "their work was not merely slaves' work, the meal-trough before them and the whip behind them ; for though history (so called) has forgotten them, yet their work has not been forgotten, but has made another history - the history of Art. There is not an ancient city in the East or the West that does not bear some token of their grief, and joy, and hope. From Ispahan to Northumberland, there is no building built between the seventh and seventeenth centuries that does not show the influence of the labour of that oppressed and neglected herd of men. No one of them, indeed, rose high above his fellows. There was no Plato, or Shakespeare, or Michael Angelo amongst them. Yet scattered as it was among many men, how strong their thought was, how long it abided, how far it travelled!

And so it was ever through all those days when Art was so vigorous and progressive. Who can say how little we should know of many periods, but for their art ? History (so called) has remembered the kings and warriors, because they destroyed ; Art has remembered the people, because they created" (Chicago, R. F. Seymour, 1902, pp. 13-14).

<sup>3</sup> Les symbolistes belges qui avaient trouvé du soutien auprès d'Edmond Picard et de *L'Art Moderne* ne sont pas étrangers en réalité aux causes sociales ; voir à ce propos Michel Otten, "Originalité du symbolisme belge", Anna Soncini Fratta (éd.), *Le mouvement symboliste en Belgique* Clueb, Bologna, 1990, le volume déjà cité de Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913)* et du même auteur "Le symbolisme belge et la tentation de l'art social : une logique littéraire de l'engagement politique", *Les lettres romanes*, 1986, n. 3-4. Centenaire du Symbolisme en Belgique.



ils vont à travers le vent qui fouette, qui gonfle les manteaux et les agite de palpitations d'aile éperdue,

    passe un guerrier courbé sur son cheval noir qui se cabre, contre la pluie qui raye diagonalement, implacablement, le ciel tout à coup sombre, et dessine comme une immense toile d'araignée où se débattraient péniblement. Avec des contorsions drôles, des insectes multicolores.

    Et par instants c'est, en tout ce désordre, le griffement orange d'un éclair qui resplendit, pareil aux pattes rouges de la bête à l'affût (p. 16)

Dans les trente-trois pièces du recueil, c'est tout l'appareil traditionnel de l'imaginaire japonais qui est mis en scène ; partout on voit des bouddhas, des dragons, des samouraïs, des bonzes, des pagodes et assurément le Mont Fuji sur l'arrière-plan mais c'est le grotesque qui attire le plus souvent l'œil de l'écrivain ; rapportons à ce propos un passage du "Jeux de prince". Notons tout notamment la description des corps des guerriers et du noble seigneur qui les observe :

    La bataille endiablée, le corps à corps furieux, soubresautant sur le sol, d'un soldat cuirassé de laques et de soies et d'un hideux monstre brun sale, trapu, avec de gros muscles de brute, tous deux la tête animalisée, les dents serrées et féroces, les yeux jaillissant des orbites dans l'acharnement de cette lutte sans merci – ce désordre sans nom sur la régularité du dallage blanc et bleu – enchevêtrement indiscernable de bras et de jambes, fouillis remuant de soieries rouges et vertes, de draperies déchirées, d'armures brisées !

    Et c'est devant un ignoble spectateur jaunâtre, qui a l'air excessivement satisfait. Il agite le bras en signe de joie, et se démène et ouvre la bouche démesurément, pour des cris d'enthousiasme en secouant des flasques joues glabres et molles. Ses yeux grandis s'arrondissent sous la perruque noire prétentieusement ondulée qui fait ressortir l'horreur jaune de sa face.

    Dans l'exubérance d'une gaieté que ce massacre fait épanouir, sa tunique a glissé et sous sa poitrine, au milieu des mille replis de son gros ventre secoué par le rire, apparaît – tatouage sans doute – une figure toute semblable à la sienne, mais plus large et plus épouvantable, menaçante et très hilare aussi...

    Le tenture noire du fond s'orne d'une danse effrénée de squelettes vagues, contorsionnés en poses joyeusement attentives. (p. 18)

Ailleurs, font surface les têtes coupées dégoulinant de sang et les femmes menacées par des féroces guerriers typiques des productions d'Utagawa Kuniyoshi (1797-1861)<sup>1</sup> ; lisons respectivement dans "Duel" et dans "En mer" :

---

<sup>1</sup> Les estampes japonaises avec lesquelles Jules Destrée a pu entrer en contact sont tellement nombreuses qu'il serait difficile de retracer pour chaque composition son modèle de départ ; d'ailleurs ses sources ont été déjà indiquées par Maurice des Ombiaux et Richard Dupierreux, à savoir : Utagawa Toyokuni (1769-1825), Katsushika Hokusai (1760 –1849), Utagawa Hiroshige (1797 –12 octobre 1858) et Kitagawa Utamaro (1753-1806). Voir : Maurice des Ombiaux, "Imagerie japonaise", *La Jeune Belgique*, janvier 1889, p. 47 ; Richard Dupierreux, *Jules Destrée*, Paris-Bruxelles, Éditions Labor, 1938, p. 18.

Et d'un geste furieux, brusquement, il se relève en triomphe, attachant par un seul coup de son couteau de boucher, arrachant la chevelure et la peau de la face, dépouille hurlante et sanglante, sous laquelle, en la plaie ruisselante et rouge, les gobs blancs des yeux à demi enlevés de leurs orbites, se tordent avec un regard qui fait mal... (p. 34)

À la poupe, le marin au visage énergique, tatoué de rides belliqueuses et les cheveux bizarrement rassemblés en une crête guerrière, habillé d'étoffe grises aux dessins rouges, immense sur ce ciel de cendre et la mer glauque, a jeté, sur un radeau de quelques planches, une vieille femme qui gémit et se lamente. [...]

Au loin, la mer infinie : l'abandon. – Nulle pitié, car le marin a silencieusement saisi, farouche et formidable, la hache colossale dont l'acier bleu scintille, et s'apprête à trancher l'amarre – espoir dernier – qui rattache au lord vaisseau la condamnée... (p. 14)

Assez nombreux sont aussi les monstres car – comme il est dit par les frères Goncourt qui célèbrent dans *Idées et sensations* (Paris, Librairie Internationale, 1866) l'imagination nippone en fait d' "animalité chimérique" – dans le pays d'Extrême Orient grâce aux estampes "le monstre est partout. C'est le décor et presque le mobilier de la maison" (p. 16) ; dans "Mauvais Présage", la sensation du titre est donc incarnée par l'apparition de la "tête bouffie, ridée, poilue [...] d'un vieux singe méchant [...] agitant en main [...] un serpent vert à tête plate" (p. 24) alors que dans "Obséquieusement", le seigneur se voit menacé par l' "ignoble petit monstre femelle de la légende [...] vêtue en pauvre mais laissant voir sous ses manches, des pattes de bête griffues et velues" (p. 33). Enfin, dans "Le Spectre" la peur de l'avenir est symbolisée par un bizarre mélange de l'animal et du fantôme : "[d]errière elle, le spectre surgit d'une mince vapeur, exhalée de la gueule d'un tigre gigantesque dont la tête, en un brouillard menace du regard fixe de ses deux yeux énormes" (p. 11).

Quoi qu'il en soit, il nous faut reconnaître avant d'achever ce paragraphe qu'avec ces transpositions Destrée ne nous fait pas vraiment pénétrer le Japon, un pays dont il ne connaissait d'ailleurs, comme il est dit par les commentateurs de *L'Art Moderne*, que ces productions artistiques : "chacune de ces images est pour nous une énigme. Devinez, devinez ! Qui trouvera le mot ? Jules Destrée donne le sien agréablement, ingénieusement, en homme qui n'a jamais vu le Japon, ni pratiqué les Japonais, il juge en dilettante, approximativement<sup>1</sup>". En réalité, il nous semble que l'auteur se limite plutôt à choisir parmi ces estampes celles dont le sujet peuvent être facilement reconduits à des sentiments universels ou encore à des motifs littéraires courants à l'époque ; dans "L'Enfant mort" ou dans "Le Marchand de jouet", il est question par exemple de la

---

<sup>1</sup> 24 février 1889, p. 60.

souffrance d'une mère pour le fils décédé et de la déception d'un pauvre vendeur face à l'indifférence des gens à ses marchandises alors que dans "La Princesse", la figure féminine entourée de trois têtes d'homme coupées dont il en tient une dans son poignet est interprétée comme une version nippone de Salomé. Destrée qui avait pu lire l'année précédente la version du mythe donnée par Laforgue<sup>1</sup> – dont il s'inspirera dans *Les Chimères* pour son "Aquarium" – s'imagine de fait derrière cette image une "légende de sang et d'amour" et fait des lèvres de la femme une "bouche cruelle" (p. 32) comme celle qui dans les *Moralités légendaires* (Paris, Librairie de la *Revue indépendante*, 1887) "baisa" la bouche d'Iaokanann et la "scella [...] de son cachet corrosif"<sup>2</sup>.

#### 4. 4 Des eaux-fortes

"On dirait qu'il va se faire un retour vers l'eau-forte, ou du moins, des efforts se font voir qui nous permettent de l'espérer"<sup>3</sup> constate Baudelaire dans le *Boulevard* en saluant les premières réussites de la *Société des aquafortistes*. Née à Paris autour de l'éditeur Cadart, la société s'était chargée dès septembre 1862 de publier chaque mois un cahier contenant cinq eaux-fortes - le premier est signé par Bracquemond, Daubigny, Legros, Monet, Ribot – et de redonner ainsi du lustre à un art désormais réduit à une simple technique de reproduction des tableaux des maîtres. Favorisé aussi par le remplacement du burin avec la pointe, un outil beaucoup plus simple à manier et qui mieux se plie à l'inspiration de l'artiste, l'eau-forte connaît alors une véritable renaissance et bientôt des personnalités belges comme James Ensor et Félicien Rops, fondateur en 1869 de la *Société Internationale des Aquafortistes* de Bruxelles, viennent elles-aussi couronner un tel succès.

L'intérêt des écrivains est vif et des albums associant la littérature et l'eau-forte voient le jour ; en 1869, dans *Sonnets et eaux-fortes* (Paris, Lemerre), Philippe Burty réunit par exemple en un seul volume quarante-deux poèmes chacun accompagné d'une illustration. Au projet collaborent plusieurs littérateurs et artistes, parmi les autres, quant aux premiers, Verlaine, Mendès, Heredia, quant aux deuxièmes, Gustave Doré, Corot et

---

<sup>1</sup> La première version est publiée dans *La Vogue* entre le 21 juin et le 5 juillet 1886 dépourvue de la partie relative à l'aquarium qui avait été publiée séparément comme poème en prose dans la même revue le 29 mai de la même année. Les deux textes sont intégrés pour l'édition en volume de 1887.

<sup>2</sup> Paris, Gallimard, 1977, p. 143.

<sup>3</sup> Baudelaire, "Peintres aquafortistes", *Œuvres complètes*, cit., p. 543. Ce texte a paru pour la première fois le 14 septembre 1862 dans le *Boulevard* ; une version plus ancienne avait déjà été donnée à la *Revue anecdotique* dans la seconde quinzaine d'avril de la même année.

Manet. Cependant, comme il est signalé par Évanghelia Stead<sup>1</sup>, les pièces littéraires commencent peu à peu à gagner une certaine autonomie et, qu'elles soient ou pas côtoyées par des eaux-fortes, elles tiennent à se présenter elles-mêmes comme des "gravures textuelles" ; elles reprennent pour titre le nom de la technique en question et elles cherchent à en inscrire les moyens dans leur propre structure. Citons à ce propos ce "Croquis parisien", pièce introduite par Verlaine dans la section "Eaux-fortes" des *Poèmes saturniens* (Paris, Lemerre, 1866), dont les deux premiers vers seraient un clair renvoi aux coins arrondis des plaques de zinc sur lesquelles les graveurs dessinent à la pointe<sup>2</sup> : "La lune plaquait ses teintes de zinc / Par angles obtus<sup>3</sup>". Et ce serait précisément un tel aspect qui – note encore Stead – différencierait ces textes des créations qui se veulent des transpositions d'œuvres picturales :

[...] la transposition d'art, qu'elle soit description plus ou moins littérale, libre évocation d'atmosphère ou d'humeur, prétexte à un déploiement lyrique ou philosophique, s'appuie sur une œuvre plastique qu'elle réinterprète en l'attirant du domaine artistique vers le champ littéraire qui la fait sienne. La gravure textuelle, en revanche, entend rivaliser avec l'estampe. Elle s'extrait du champ littéraire pour se doter de caractéristiques qu'elle emprunte à la gravure<sup>4</sup>.

Quant à notre corpus, l'analyse des textes qui se présentent comme des "eaux-fortes" ne peut que confirmer de telles observations ; tant dans "Hiver. Eau-forte" de Max Waller (*JB*, déc. 1882) que dans "Novembre. Eau-forte" (*JB*, avr. 1883) de Juan Cressonio<sup>5</sup>, les phrases finales sont de fait d'évidentes allusions à la morsure, à savoir l'effet de l'acide nitrique sur le zinc. Évocation de pauvres mendiants dans un paysage hivernal, le premier se conclut par la vision d'une pauvrete qui mord une pomme ; le deuxième dispose à la fin de la composition une image d'intense douleur, à savoir la mort de la mère des enfants décrits. Notons en plus que c'est encore à la morsure que ferait penser dans cette pièce la phrase "Un immense frisson avait mordu la terre" (p. 25)<sup>6</sup> et que dans "Novembre", les choses et les personnages émergent de l'arrière-plan comme des lignes tracées sur une

---

<sup>1</sup> "Gravures textuelles : un genre littéraire", *Romantisme*, n. 118, 2002. p. 114.

<sup>2</sup> Les coins arrondis permettaient de mieux manœuvrer les plaques et de s'exposer à moins d'accidents.

<sup>3</sup> Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, 1992, p. 16.

<sup>4</sup> "Gravures textuelles : un genre littéraire", *Romantisme*, cit., pp. 119-120. Rappelons qu'un phénomène semblable a pu être observé dans les "Little Sketches" de Delchevalerie où l'auteur ne se proposait pas de reproduire de tableaux mais de se faire lui-même peintre par la plume.

<sup>5</sup> Il s'agit probablement d'un pseudonyme. Nous n'avons pu retrouver aucune information. Ce texte est le seul publié sous ce nom à *La Jeune Belgique*.

<sup>6</sup> Précisons que pour toutes ces observations nous sommes redevables à l'essai de Stead mentionné ci-dessus.

plaque métallique : "Les rues sont de longues trainées sombres, couvertes d'une boue épaisse, ou les roues des chariots laissent derrière elles leurs humides ornières" (p. 175)<sup>1</sup>. Ceci dit, arrêtons-nous brièvement sur la contribution de Waller qui, réélaboration d'un poème en vers préexistant confirme encore une fois que chez lui le poème en prose tient rarement du genre avec une dignité propre<sup>2</sup>.

Comme l'indique les deux vers cités en épigraphe, le point de départ de cette pièce est "Chose vue un jour de printemps"<sup>3</sup> de Victor Hugo dont l'auteur reprend le thème tout en en retournant complètement l'organisation et les motifs : le printemps qui chez le français tranchait avec le désespoir des orphelins décrits est remplacé par l'hiver et le paysage extérieur où autrefois une nature luxuriante offrait aux animaux tout ce dont ils avaient besoin est transformé en un spectacle sordide de mort et de désolation : "Un immense frisson avait mordu la terre, une angoisse avait poigné toutes choses, comme si une main rigide eût courbé sous elle la vie des bois et la vie des plaines". Pareillement si chez Hugo le regard se posait d'abord sur les enfants et l'intérieur de la maison, chez Waller c'est précisément le contraire qui se produit et ces "monticules blancs" de neige qui dans les toutes premières lignes "semblaient cacher des tombes" se font par conséquent une anticipation du drame que l'animateur de *La Jeune Belgique* ne nous montre qu'à la fin. Le poème se conclut alors là où Hugo le faisait commencer - "j'ouvris la porte ; les quatre enfants pleuraient et la mère était morte"<sup>4</sup> – et en reprenant par cette phrase la citation en épigraphe, le prosateur lui donne aussi une structure circulaire : "Entendant des sanglots, je poussai cette porte / Les quatre enfants pleuraient et la mère était morte". Comme on peut le voir, donc, même si cette pièce a du sérieux par rapport à "Variation sur *Les Prunes*", chaque fois que cet écrivain sacrifie au poème en prose, "Clair de Lune" et "Haschisch" exceptés, cela relève toujours sinon du jeu, du moins de

---

<sup>1</sup> Bien qu'il n'appartienne strictement pas à notre corpus, citons à ce propos aussi les "Huit eaux-fortes mélancoliques ou colorées" qu'Eugène Demolder a données au *Coq Rouge* en mai 1896 et remarquons comme dans l'une d'entre elles le mot "patine" semble vouloir renvoyer au moment où le graveur dessine sur la couche de cire disposée sur le zinc et s'imaginer le résultat que ses traits laisseront sur le papier lors de l'impression : "Un navire vert, en quarantaine, bien goudronné, brille sous les murs de la cité que voilà fière et dorée, sur son île. La patine dont l'après-midi d'automne ambre le paysage fait songer [...]" (p. 136).

<sup>2</sup> Quant à ce qui précède, il est évident que dans ce cas le risque d'interpréter certains éléments comme les témoignages du désir de l'écrivain de se faire graveur par la plume alors qu'à l'origine ils ne l'étaient pas est très fort. Qu'elles soient la conséquence d'un acte volontaire du poète ou d'une analyse *a posteriori* influencée par la dénomination indiquée dans le paratexte, il nous semble que de telles lectures se retrouvent toutefois toujours justifiées précisément par cette dernière.

<sup>3</sup> Pour les citations suivantes, voir *Les Contemplations*, Paris, Nelson, 1911, pp. 170-173.

<sup>4</sup> Bien évidemment, chez Waller il n'y a plus de place pour la réflexion hugolienne sur l'injustice de Dieu et de la nature. Si le poète français se demandait "Dieu ! [...] Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau ?", cela n'est plus possible pour le directeur de *La Jeune Belgique* qui différemment de lui a fait de la nature un spectacle aussi désolant que le foyer domestique.

l'exercice. Sans trop s'éloigner du domaine de la gravure, passons dans ce qui suit à examiner les pièces inspirées plus ou moins directement par les lithographies redonniennes.

#### 4. 5 Les sources redoniennes de Jules Destrée et Arnold Goffin

En commentant en 1882 l'exposition des lithographies et des desseins d'Odilon Redon au *Gaulois*, Huysmans a écrit :

Il y avait là des planches agitées, des visions hallucinées, inconcevables, des batailles d'ossements, des figures étranges, des faces en poires tapées et en cônes, des têtes avec des crânes sans cervelet, des mentons fuyants, des fronts bas, se joignant directement aux nez, puis des yeux immenses, des yeux fous, jaillissant de visages humains, déformés comme dans des verres de bouteille, par le cauchemar...

Et ce sont précisément ces mêmes mots que Jules Destrée rapporte en février 1886 dans un article de *La Jeune Belgique* se proposant de mieux faire connaître cet artiste dont le succès parmi les littérateurs beaucoup doit en effet aux écrits de l'auteur d'*À Rebours* qui le mentionne dans ce roman et dans ses chroniques d'art et qui fait son éloge dans *Certains* (1906)<sup>1</sup>. C'est lui qui a encouragé d'ailleurs l'intérêt de Destrée pour le lithographe et qui lui a demandé en décembre 1885 de le soutenir dans son projet de divulgation de ses productions<sup>2</sup>.

Comme il est signalé par Gamboni<sup>3</sup>, en 1891 Destrée sera ainsi le premier à nous fournir un catalogue raisonné de *L'œuvre lithographique d'Odilon Redon* (Bruxelles, Deman), un essai où, en reprenant l'article donné à la revue de Waller, il soutiendra que les créations de cet artiste – souvent tenues pour incompréhensibles - ne doivent pas être contemplées en quête de mystérieuses révélations symboliques mais pour les sensations qu'elles suscitent<sup>4</sup>. Lisons :

---

<sup>1</sup> Sur Huysmans et Redon, voir parmi les autres sources : Eigeldinger, Marc, "Huysmans découvreur d'Odilon Redon", *Revue des sciences humaines*, n. 170-171, pp. 207-216 ; Gamboni, Dario, *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

<sup>2</sup> J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*. Avant-propos d'A. Guislain. Introduction et notes de G. Vanwelkenhuyzen. Genève, Droz / Paris, Minard, 1967, p. 68. - Dès qu'en novembre 1884 Huysmans avait envoyé au belge une lettre pour le remercier d'un compte-rendu élogieux de son dernier ouvrage donné au *Journal de Charleroi*, les deux ont de fait entretenu une longue correspondance. Outre le volume cité, sur le rapport entre les deux écrivains, consulter aussi : M. Lobet, "J.-K. Huysmans et J.D.", *Le Soir*, 9 févr. 1967 ; G. Rouzet, "L'amitié de J.D. et de J.-K. Huysmans", *La Revue belge*, 15 juill. 1937 ; G. Vanwelkenhuyzen, *J.-K. Huysmans et la Belgique*, Paris, Mercure de France, 1936.

<sup>3</sup> *Op. cit.*

<sup>4</sup> Sur la production de Jules Destrée en matière de critique d'art, voir : Claudette Sarlet, *Les écrivains d'art en Belgique*, Bruxelles, Labor, 1990, pp. 181-198.

Il faut se garder de les considérer comme des hiéroglyphes mystérieux dont la traduction dévoilerait des aperçus profonds. Si cela ne vous dit rien, si cet art ne remue pas, dans l'intimité de votre être, des rêveries vagues, engourdies, qui se réveillent et prennent l'essor, si votre œil ne s'éjouit pas à la chanson des blancs et des noirs, à l'allure des formes, ne cherchez pas : les dissertations les plus subtiles ne remplaceront pas une sensation qui manque. [...] une face livide sur un marécage, cela ne veut absolument rien dire, mais c'est superbe. En ceci apparaît une fois de plus tout ce que l'Art a d'irréductible et d'absolu, et qu'il peut exister à lui seul, indépendant de tout, de la Morale, de la Vérité et même de la Raison<sup>1</sup>.

À un tel propos, Destrée revendique en effet une distinction capitale entre signification et émotion esthétique :

Si certaines planches peuvent être considérées comme ayant une portée philosophique, et commentées comme des symboles, si l'ensemble de l'œuvre exprime une conception douloureuse de la vie, il n'y a là, rien d'autre, il faut bien le reconnaître, que des idées générales, fort répandues. Et la plupart du temps, à la différence cette fois des sculpteurs des cathédrales qui toujours s'efforçaient de mettre en œuvre une pensée morale, les dessins de Redon n'ont pas d'autre signification et d'autre but que d'éveiller, par un accord spécial de tons et de lignes, une émotion esthétique suggestive de rêves<sup>2</sup>.

C'est chez Redon de fait que même avant les transpositions des estampes japonaises, Destrée a ressourcé son imaginaire cauchemardesque ; considérons à titre d'exemple les quatre compositions de la section "Rêves" des *Lettres à Jeanne*.

Dans "Cauchemar", la "légion de gnomes pervers" aux "faces ignobles et narquoises" qui, "riant de [s]on inertie ainsi que des monstres cadavéreux de marécage"<sup>3</sup>, transposent la peur illogique du trépas qui s'empare de l'homme pendant la nuit font penser à "La Fleur de marécage", deuxième planche de l'album *Hommage à Goya* (1885). Dans "Pensées", déjà rencontré plus haut, le court moment d'apaisement qui domine la section centrale se lie à l'apparition d' "une inoubliable tête de Christ [...] expression de bonté et de pitié" empruntée à "un admirable dessein d'Odilon Redon" (p. 176). Dans le troisième volet du polyptique, "La Mort de l'art"<sup>4</sup>, le lithographe n'est pas ouvertement mentionné mais tout l'arsenal fantastique de l'album à peine cité et des estampes de *Dans le rêve* (1879) y est exploité afin de construire un coucher de soleil apocalyptique qui traduise, selon une métaphore usée<sup>5</sup>, la sensation de vivre à une époque de décadence. Dans un

---

<sup>1</sup> Cit., pp. 14-15.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>3</sup> *Lettres à Jeanne*, cit., pp. 173-174.

<sup>4</sup> Déjà paru à *La Jeune Belgique* en juin 1885.

<sup>5</sup> Voir quant à l'image du soleil couchant annonçant la "Mort de l'art" l'article de Hugues Laroche "Soleil couchant : de Lemerre à Vanier" (Alain Montandon, *Mythes de la décadence*, cit., pp. 121-132) où le

"monde déséquilibré" où les repères chrono-spatiaux sont mis en branle par le surgissement d'un néant de fin du monde, l'ultime lueur du soleil se pose sur une "noire mer d'encre", les fleurs "retombent sur leur tige", les gouttes de sang de l'astre semblent des yeux vaguant sur une surface liquide et notre étoile devient "une tête aux longs cheveux d'or"<sup>1</sup>. Enfin, dans "La Peur", cette référence se fait moins évidente et Destrée insiste notamment sur l'angoisse d'un homme qui, seul dans un paysage nocturne, se sent poursuivi par de mystérieuses entités mortifères ; l'atmosphère reste toutefois indubitablement la même des nombreuses planches figurant des hommes solitaires sur un fond obscur.

En 1889, quoique divisées entre elles et replacées entre d'autres compositions, ces mêmes pièces légèrement retravaillées seront reprises aussi dans *Les Chimères* (Bruxelles, Veuve Monnom)<sup>2</sup> où, parmi les vingt-sept pièces du recueil - dont la plupart avaient déjà été publiées à *La Jeune Belgique*<sup>3</sup> - nous retrouvons aussi "Dans le noir". Ici, les sources redoniennes sont révélées de manière encore plus nette par la citation directe des didascalies pensées par l'artiste pour ses planches.

Composée de quatre paragraphes, chacun doué dans le manuscrit d'un sous-titre expliquant sa signification symbolique<sup>4</sup>, les deux premiers sont occupés par la description de la tête d'un vieillard et d'un couple incestueux qui représentent l' "Ambition" et l' "Amour". Dans le troisième, la "Curiosité" est incarnée par l'énigmatique savant de la dernière planche de l'album *La Nuit* (1886) dont la didascalie est rapportée en italique : "*Et le chercheur était à la recherche infinie*". Enfin, dans le quatrième, "conclusion", où ces sentiments ayant dépassé la limite conduisent l'homme à la destruction, l'heure de l'apocalypse est sonnée par le sonneur des cloches de l'album *À Edgar Poe* (1882) dont la didascalie apparaît de nouveau en italique :

---

critique démontre à travers un long réseau de citations que chez les décadents ce motif renvoyait à l'origine à la crise des valeurs fondamentales du Parnasse, à savoir le culte de la forme, du vers et de la rime. Bien évidemment, ceux qui ont repris ce motif, comme Destrée, n'étaient pas toujours conscients de sa fonction originaire.

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 178-182.

<sup>2</sup> "Cauchemar" et "Pensées" sont rebaptisés respectivement comme "Dormir" et "Réflexions confuses". Mise à part, la disparition dans "Pensées" des dernières phrases adressées à Jeanne, les autres variations sont moindres.

<sup>3</sup> Les textes inédits à *La Jeune Belgique* sont "Le Lys de Morteraine", "Le Livre Chimérique", "La Chanson du carillon", "Dans le Noir", "Aquarium", "Ballade des grandes affiches", "Devant la mer", "Voluptueuse cruauté", "Amsterdam".

<sup>4</sup> Nous devons cette information à Évanghelia Stead, "Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles", cit.



[...] ce sont d'effroyables et décharnées mains de squelette qui tient la corde fatale [de la cloche]. Est-ce le glas du vieux monde que sonne ce mystérieux officiant ; est-ce l'heure enfin ! de l'expiatoire écroulement ? L'imminence des cataclysmes fait frémir : *Un masque sonne le glas funèbre*<sup>1</sup>.

Comme on peut le voir, Destrée ne se propose pas donc de reproduire précisément les créations de l'artiste mais il en tire plutôt les éléments qui sont utiles à son écriture et ce faisant, il se détache du modèle de "Cauchemar", pièce des *Croquis parisiens*<sup>2</sup> qui en matière de traductions littéraires des productions du lithographe avait fait école<sup>3</sup>. Ici, les planches de l'*Hommage à Goya* – à l'exception de la troisième<sup>4</sup> – sont de fait évoquées par Huysmans l'une après l'autre comme si l'auteur était en train de tourner les pages de l'album mais en remplaçant cet acte par des images faisant transfigurer les données d'une estampe dans celles d'une autre. Lisons par exemple le passage de "Visage de mystère" à "La Fleur du marécage" :

Quoi qu'il en soit, ce mystérieux visage me hantait ; en vain je voulus scruter son regard perdu au loin ; en vain je tentai de sonder sa face qu'une souffrance seulement personnelle eût été incapable de creuser ainsi ; mais la hiératique et douloureuse image disparut, et, à cette moderne vision des anciens âges, succéda un paysage atroce, un marais d'eau stagnante, morne et noire ; cette eau s'étendait jusqu'à l'horizon fermé par un ciel semblable à un panneau d'ébène d'une seule pièce, sans blanche soudure de Voie lactée, sans vis argentées d'étoiles.

De cette eau enténébrée, sous ce ciel opaque, jaillit soudain la monstrueuse tige d'une impossible fleur<sup>5</sup>.

Chez Destrée qui a emprunté à Huysmans le titre d'une de ses compositions et aussi une certaine insistance sur l'élément aquatique, de tels passages ne sont pas rares mais ils relient entre eux des visions qui sont les siennes ou, plus précisément, ils en détaillent les transformations ; lisons par exemple dans "La Mort de l'art" :

Puis les rouges insensiblement disparurent de la voûte d'infini qui étreignait la terre muette et terrifiée comme un couvercle écrasant. Il semblait que le grand corps là-bas saignait toujours, mais ce sang avait maintenant des reflets bleuâtres et sinistres de lames d'épée et aussi, il paraissait plus pauvre

---

<sup>1</sup> Remarquons aussi que cette pièce porte en exergue, un passage du Chant V de l'*Enfer* de Dante : "Io venni in luogo d'ogni luce muto". Il n'est pas sans intérêt de remarquer que chez le poète italien ceux qui excèdent dans leur curiosité ou ambition et ceux qui s'abandonnent aux amours adultérines sont punis pour leur péché, pensons à Ulysse et à Paolo et Francesca, protagoniste précisément du chant cité.

<sup>2</sup> Avant d'être introduit dans l'édition des *Croquis parisiens* de 1886, ce texte a paru dans *La Revue Indépendante* en février 1885.

<sup>3</sup> Voir le texte de Gamboni. cité plus haut

<sup>4</sup> "Un fou dans un morne paysage"

<sup>5</sup> *Croquis parisiens* ; *À vau-l'eau* ; *Un dilemme*, Paris, P.-V. Stock, 1905, p. 148.

et plus lent, il ne jaillissait plus en lances transperçantes, mais il coulait toujours, irréparablement, noyant tout, les épouvantes avec les ultimes joies des choses finies<sup>1</sup>.

Quoi qu'il en soit, Destrée n'est pas le seul auteur de notre corpus chez qui les références à Redon soient nombreuses ; tout au long des "proses lyriques" du *Fou Raisonnable*, Goffin lui-aussi multiplie par exemple les emprunts à son œuvre : "Profil de lumière" (*J. B.* nov. 1889) est une transposition assez précise d'une œuvre au même nom (1886) alors que "La Nuit" (*J. B.* déc. 1888) est une réélaboration de la deuxième estampe de l'album éponyme (1886)<sup>2</sup>. Dans le premier cas, l'écrivain récupère le visage esquissé sur la lithographie pour en faire une représentation symbolique de l'adolescence et des pulsions sexuelles qui à cet âge-là annoncent les angoisses de l'âge adulte et déchainent en l'âme leur "hallali frénétique, tumultueux et rauque..." (p. 358) ; dans le deuxième, l'homme solitaire se détachant d'un arrière-fond nocturne devient l'incarnation de la douleur du poète accablé par les visions noires auxquelles son génie le soumet :

Voici, il y avait la lumière et la joie et du bruit, des voix chantantes, des paroles humbles ou hautaines, — la Vie enfin, parmi laquelle, dédaigneusement, je suis passé, pèlerin orgueilleux, hiérophante altier d'un culte trop sublime!

Et, dans ma haine pour les gloires vulgaires, je pleurais l'alme et monde sérénité d'un ermitage lointain. La Puissance combla mes vœux amers, au delà de mon espoir car, avec la solitude, elle me donna une nuit insondable et muette.[...]

Sans relâche, je marche, droit devant moi, — au travers les forêts et les steppes arides, — je marche, je cours, je me hâte, en priant d'une voix haletante, monotone et lasse, en *la* suppliant de faire luire, au plus profond de l'horizon voilé, une blafarde, froide et souffreteuse aurore (p. 399)

Parmi les poèmes de Goffin, un cas tout à fait particulier est représenté de toute façon par "Expiation"<sup>3</sup> dont l'atmosphère redonienne avec son "univers destellé" et son "eau sinistre" n'est pas due à une inspiration directe des œuvres de l'artiste mais à l'influence du "Cauchemar" huysmanien ; à ce propos, dans les passages suivants, tirés respectivement du français et du belge, les choix lexicaux sont éloquents. Notons tout particulièrement le retour chez Goffin des images de la lave et des éruptions volcaniques, qui, absentes chez Redon, avaient été introduites par l'auteur des *Croquis* afin de rappeler

---

<sup>1</sup> *Lettres à Jeanne*, p. 180.

<sup>2</sup> Sa didascalie - l'homme fut solitaire dans un PAYSAGE DE NUIT - est rapportée en épigraphe.

<sup>3</sup> Publié pour la première fois dans *La Basoche* en avril 1886.

– tel l’avis d’Alice De Georges-Métral – la technique propre à la lithographie et, donc, le recours à l’eau et à un dessin à l’encre sur une tablette de pierre<sup>1</sup>. Lisons :

Alors, l'eau, cette eau d'épouvante, se tarit, et à sa place surgit un steppe désolé, un sol disloqué par des éruptions volcaniques, ravagé par des boursouflures et des crevasses, un sol scorifié comme du mâchefer. [...] Soudain, un soleil, au noyau d'encre, émergea de l'ombre, éclatant ainsi qu'un crachat de décoration, avec des rais d'or, inégaux et mesurés<sup>2</sup>.

*Vers le Nadir, fuit le soleil des derniers jours — sanguinolent, strié de jaune et de vert, pareil au crachat d'un phthisique... Des bruits se répercutent, — sourdement ; des éruptions volcaniques, d'énormes ébranlements secouent le globe... L'eau, muet conquérant, conscient de sa force, rampe sournement, et s'étend et submerge les continents disloqués...*<sup>3</sup>.

En conclusion, toutes ces compositions ne font que confirmer deux aspects essentiels : d’un côté, la tendance du poème en prose à se faire transposition d’art, ce qui – étant donné la haute considération qu’on avait en Belgique des arts figuratifs – expliquerait aussi son foisonnement dans nos revues ; de l’autre, la grande influence que Huysmans a eu sur nos auteurs et plus généralement sur la production belge de la période. Comme on l’a vu, *À Rebours* a été constamment repris par des Ombiaux et Goffin alors que ses œuvres chrétiennes feront l’objet de nombreuses études à *Durendal*<sup>4</sup>. Cette histoire n’étant plus à faire grâce à Gustave Vanwelkenhuyzen et à son essai de 1965, *J. K. Huysmans et la Belgique*, récemment réédité par l’Académie de Langue et Littérature française de Belgique (2015), limitons-nous à constater que c’est encore par l’intermédiaire du roman de des Esseintes qu’il cite d’ailleurs en épigraphe<sup>5</sup>, que le Jules Destrée de "Voluptueuse Cruauté" découvre aussi les estampes consacrées par le graveur hollandais Jan Luyken (1649 – 1712) aux persécutions religieuses et aux terribles supplices endurés par les condamnés. Le futur député en fera un moyen pour dénoncer le sadisme des hommes et le plaisir qu’ils éprouvent face à la souffrance de leurs semblables, ce qui au cours de l’histoire les a conduit même, pour s’en offrir le plus souvent possible, à en faire un instrument de punition aux mains de l’Église et de l’État,

---

<sup>1</sup> Alice De Georges-Métral, "Les Paraphrases de Huysmans", *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 février 2013, consulté le 13 août 2017. URL : <http://bcrfj.revues.org/7131>.

<sup>2</sup> Cit., pp. 151-152.

<sup>3</sup> Cit., p. 204. L’italique n’est pas le nôtre.

<sup>4</sup> Voir à ce propos la bibliographie sur *Durendal* citée plus haut.

<sup>5</sup> C’est le passage réservé par Huysmans à Jan Luyken dans le chapitre V de son roman que Destrée cite de fait en exergue ; voir (*À Rebours*, cit., p. 97).

voire – tel est le cas des sacrifices humains – un outil pour obtenir les faveurs des divinités :

Et les hommes avec une sagacité prudente placèrent l'assouvissement de leurs désirs sous la sauvegarde des choses sacrées : la Religion, la Justice, et désormais il fut possible, au nom de Dieu, au nom de la Loi de se griser, avec l'universel approbation et la conscience calme, de l'inavouable volupté !<sup>1</sup>

#### **4. 6 Une petite entorse temporelle : les "Premières Prose" de Camille Lemonnier**

Bien que publiées dans *La Wallonie* en 1889, les "Premières proses" de Lemonnier – "Le Bain", "Au Lavoir" et "Impression urbaine" - datent de 1865 et elles n'appartiennent que partiellement au cadre temporel de notre corpus ; cependant, étant donné le rôle fondamental joué par le "maréchal des lettres"<sup>2</sup> belges, il ne nous paraît pas sans intérêt de regarder brièvement à la valeur que le poème en prose a pu avoir chez lui et à cet effet, nous prendrons en considération aussi quelques autres pièces parues avant 1880.

Étant donné leur période de composition, ces rédactions sont contemporaines de la parution en revue des petits poèmes en prose de Baudelaire et c'est précisément à celui-ci que nous renvoie la dernière œuvre mentionnée ; dans "Impression Urbaine", l'écrivain se révèle de fait lui-aussi attiré comme le français par les misérables de Paris et il nous montre les ouvriers et les prostituées de la ville accablées par la chaleur des "flammes estivales" (p. 121). Exception faite pour ce texte et pour "L'Orgue de Barbarie"<sup>3</sup>, évocation mélancolique des souvenirs de l'auteur et de la musique de cet instrument<sup>4</sup>, c'est dans le filon pictural que s'inscrivent pourtant toutes ses autres contributions au genre.

Publiée sous la dénomination "poème en prose" dans *L'Art Universel* du 18 août 1874, "Celle qu'eût peinte Jordaens" esquisse par exemple le profil d'une femme qui, comme le suggère le titre, aurait pu être choisie comme modèle par le peintre anversois :

---

<sup>1</sup> Texte contenu dans *Les Chimères*.

<sup>2</sup> La paternité de l'expression revient à Rodenbach, voir : "Le Banquet Lemonnier", *La Jeune Belgique*, 5 juin 1883, p. 253.

<sup>3</sup> Parue tardivement dans *La Basoche* du 15 février 1885.

<sup>4</sup> Cet instrument revient à plusieurs reprises dans la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; l'exemple le plus célèbre est assurément la "Plainte d'automne" de Mallarmé mais nous l'avons parmi nos auteurs déjà rencontré chez Krains. Voir à ce propos : Benoît Denis, "L'orgue de Barbarie : un nouveau système de représentations dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle", *Fabula / Les colloques. Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4022.php>, dernière consultation : 10 août 2017.

Elle n'était ni grande, ni petite, mais grasse. [...]

Elle avait le galbe romain, le nez court et droit, les joues plates, et sa bouche s'évasait avec deux lèvres charnues pardessus l'amoncellement des mentons. Sa gorge bossait. Elle sentait la chair et l'ambre, et des étoffes froissées sortait le bruit de sa respiration, soyeux et fort, comme le vent dans les pins.

Tandis que s'avavançait la jeune titane, je pensais à son amour, et rêveur je voyais se mouler sous sa robe la rondeur énorme de ses genoux. (pp. 191-192)

Comme on peut le comprendre, le choix d'un tel sujet ne dépend pas toutefois que de la volonté de rendre hommage au peintre et il s'inscrit plutôt dans le cadre de ce mythe identitaire dont la formation beaucoup doit, comme on l'a dit, à certaines des œuvres de l'auteur. Notons à ce propos comment les caractéristiques de la femme décrite dans le poème en prose sont les mêmes que dans *Nos Flamands* (1869) il attribue aux femmes belges pour les distinguer des françaises :

Paris a le joli : ses femmes sont comme des quintessences de femme. Le galbe, fuyant la plénitude et la rondeur des formes parfaites, s'y fait piquant par des inégalités et des étrangetés pleines d'émotion ; la ligne ne se développe pas en somptueuses apparences ni ne se revêt de carnations riches ; au contraire, elle semble rentrer, se restreindre à des modèles maigres et ne vouloir être que le moulage d'un cœur et d'un esprit. [...]

Nos femmes, fortes, cambrées, charnues, sont d'une toute autre beauté, parfois sculpturale, mais moins émouvante, moins fiévreuse, moins passionnelle<sup>1</sup>. (pp. 34-35)

Et c'est encore cette beauté féminine toute en rondeurs que nous retrouvons dans "Au Lavoir" où l'écrivain décline en version populaire le motif classique de la femme prenant son bain et il campe sur un décor assez grossier ("baignoire en zinc sale", "banc boiteux dans l'encoignure", "miroir éraflé") une servante aux "doigts gourds" et aux biceps roulant" comme des boulets vers les aisselles" :

La sève des campagnes coulait dans son corps brun, modelé par masses abruptes, avec une ampleur saine : elle était énorme et rude, ayant gardé de l'Ève primitive, comme une rouge fleur ineffeuillée, la candide bestialité superbe. Son ventre tournait entre ses hanches, cabossé de saillies, et deux médailles noires ourlaient les pointes de ses seins, gonflés comme des outres. Ses épaules, carrées ainsi que des dalles, se coupaient d'une ravine profonde entre les omoplates ; et comme des pommes mûres, des rougeurs empourpraient la rondeur drue de ses fesses (pp. 65-66)

Du reste, de tels traits n'étaient pas non plus étrangers à certaines productions artistiques contemporaines et nous pouvons remarquer qu'une certaine parenté est

---

<sup>1</sup> Cit., p. 34-35.

évidente entre la paysanne de cette création et les figures de Louis Dubois ; observons comment les termes auxquels Lemonnier recourt dans l'ekphrasis et dans le discours critique qu'il tient sur le peintre dans l'*Histoire des Beaux-arts en Belgique* (1881) appartiennent en effet aux mêmes champ lexicaux de la pesanteur et de l'animalité ("pesante", "masses", "énorme", "rude", "bestialité", "lourdement", "lourdes paupières") :

D'une imagination courte, qui ne lui permettait pas d'inventer, mais l'œil sensible et dilaté, il percevait particulièrement le contour débordé, le relief saillant, la tache plutôt que la ligne, la masse plutôt que le détail, la force plutôt que la finesse ; en communication d'instinct avec les matérialités ambiantes, il peignit l'animalité dans la créature et la création, tantôt des épaules bombantes et moites, le ruissellement d'une toison sur une nuque, le dépoitraillement d'une gorge croulant par-dessus le corset, les satins d'une peau épanouie sur un lambeau turquoise ou grenat [...] <sup>1</sup>

Bien évidemment, la référence artistique agit sur des niveaux différents et mobilise contemporanément plusieurs sources ; Laurence Brogniez à qui nous devons cette dernière remarque sur Dubois a écrit :

La femme au bain, sujet classique de la peinture ancienne réactualisé par les peintres réalistes sous le dehors de la fille moderne à sa toilette, devient sous la plume de Lemonnier une Vénus du terroir, dont la description s'inscrit dans un double registre. Registre noble de la peinture : c'est une figure archétypale [...] qui aurait pu séduire l'œil de Rubens glissant amoureusement sur ces chairs offertes. Registre trivial de la modernité : c'est une vulgaire fille de ferme, une Nana perdue dans un coin de campagne, dont les accessoires portent la marque d'une dégradation [...] et dont la carnation présente les stigmates d'une vie laborieuse [...]<sup>2</sup>.

La transposition d'art peut de toute façon aussi entraîner une certaine ironie ; tel est le cas de "Mesdemoiselles les Ondines", autre contribution à *L'Art Universel* introduite en août 1874 sous la dénomination "poème en prose". Après avoir construit selon les canons traditionnels de la peinture académique une marine animée par des personnages mythologiques - des ondines et des tritons surgissant des eaux - l'écrivain mue brusquement le cadre en un dessin de Félicien Rops, à savoir le frontispice du périodique *L'Ondine. Revue des villes d'eaux* (1872)<sup>3</sup> dont il reprend, tant la toilette des figures féminines<sup>1</sup>, tant les personnages des amours. Lisons :

---

<sup>1</sup> Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture*, Van Oest, 1906, p. 101.

<sup>2</sup> "Nés peintres : la prédestination merveilleuse des écrivains belges", Nathalie AUBERT (éd.), *La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité. Actes du colloque international organisé par Oxford Brookes University (21-22 janvier 2004)*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 93.

<sup>3</sup> Le titre complet de la revue *L'Ondine. Revue des villes d'eaux. Blankenberghe, Ostende, Spa, Nieuport, Chaudfontaine etc* (Bruxelles, Collewaert, journal hebdomadaire paru du 8 juin au 28 septembre 1872) mentionne toutes les villes citées par Lemonnier dans le passage rapporté ; ce qui nous a permis de

[...] Du flot étincelant sortait le bataillon sacré des Ondines. La mer doucement les poussait à la plage, assises dans des conques et bercées par la brise qui jouait dans leurs cheveux verts. Je regardais ces choses, pensant à la mythologie.

Quand elles furent plus près, je remarquai qu'elles sautaient sur la crête des vagues, en levant des jupons de claire mousseline, d'un air souverain et joli : car elles avaient à présent le costume des Ondines du jour. [...]

Au haut de leurs chignons tordus en nattes massives, posaient des chapeaux marins, où dans les tulles, s'ébouriffent des rubans qui claquent comme des fouets. Leurs doigts s'effilaient dans des gants de peau de Suède, crevés au bout par leurs griffes, et pareillement à des hommes, elles s'appuyaient sur la canne de leurs ombrelles, en faisant craquer dans le sable leurs bottines mordorées à talons pointus. [...]

Autour d'elles, dans des flots de poudre de riz, palpitaient des nuées d'amours, signés par Rops, le lorgnon à l'œil et le stick aux doigts, avec des favoris à l'anglaise. Et, sous leur semelle, enflant leurs jupes, les tritons se culbutaient, ayant des airs de petits crevés, tandis que les zéphyr, habillés en nankin, comme de parfaits notaires, jetaient en l'air des prospectus, disant d'une voix grasse : Eaux de Vichy ! Pouhon ! Hambourg ! Spa ! et Chaudfontaine ! Ostende ! Blankenberghe ! Et Barèges ! Rêveur, je lorgnais, au bout de leurs bottines, leurs bas bien tirés, m'étonnant de la métamorphose, quand elles me dirent : "My dear, paies-tu à dîner ?"<sup>2</sup> (p. 178)



Le long de ce texte, Lemonnier détruit peu à peu l'illusion mythique créée au début d'abord en transfigurant les ondines légendaires en femmes vaniteuses, puis, en prêtant à l'une des personnages typiques des représentations mythologiques, les amours, un souci d'argent. Par là, la transposition du frontispice se révèle donc non seulement un hommage à l'ami qu'il avait connu à l'*Uylenspiegel* et auquel il consacra une monographie en 1908<sup>3</sup>, mais aussi une occasion pour tourner en ridicule l'art pompier et, plus

---

retrouver plus facilement l'œuvre ropsienne à laquelle l'écrivain faisait référence. Sur la revue, voir *Le Bibliophile Belge*, Bulletin Mensuel, Bruxelles, Olivier Libraire, vol. 9, 1874, p. 296

<sup>1</sup> Quoique les ondines elles-mêmes ne paraissent pas dans le dessin de Rops, les ondines de l'écrivain s'appuyant sur "la canne de leur ombrelle", portant leur "costume du jour" avec des "bottines mordorées à talons pointus" et des "chignons tordus en nattes massives" rappellent de très près la femme au centre du frontispice.

<sup>2</sup> L'image du frontispice est tirée du catalogue en ligne du *Los Angeles County Museum of Art* : <http://collections.lacma.org/node/249583>, dernière consultation : 09/07/2017.

<sup>3</sup> Voir à ce propos: Claudette Sarlet, *op. cit.*, pp. 82-85

particulièrement, ces paysages peuplés d'êtres mythologiques dont l'absence au *Salon de Bruxelles* de 1863 le consolait :

Nous avons été heureux de voir que le genre hybride qui, dans la technologie artistique s'appelle paysage historique, ne nous a plus fait l'exhibition de ces symboles mythologiques. [...] Nous n'avons plus que faire de ces fleuves qui abandonnaient leurs rêveries murmurantes entre des rives fleuries, pour se costumer en vieillards à barbes limoneuses, qui d'un œil dolent, regardent couler l'eau de leurs urnes. L'époque du vrai est arrivée ; et le beau dit Platon, est la splendeur du vrai. Les fantômes mythologiques, que divinisait une admiration saugrenue, n'auront plus, devant cette soudaine lumière, que la fuite au fond de leurs gloires débordées<sup>1</sup>.

Comme on peut le voir, au début de sa carrière, Camille Lemonnier a lui-aussi donc sacrifié au poème en prose. Ceci dit, il ne faut pas pour autant exagérer leur portée car, comme chez Waller, ces créations relèvent – du moins partiellement – de l'exercice d'écriture. "Au Lavoir" et "Le Bain" (pp. 6-7) se présentent par exemple comme deux variations sur le même thème, décliné dans la deuxième version selon un signe de valeur opposée : La "baignoire en zinc sale" devient une "vasque de marbre" sous une "coupole de verre", la "servante" aux "doigts gourds" est remplacée par une "dame" qui porte des bagues à ses doigts et encore le "corps brun" de la paysanne, "modelé par masses abruptes", se change en un "corps exquis et mièvre" (pp. 65-68). D'ailleurs, c'est lui-même qui avoue dans sa préface au *Labeur de la prose* de Gustave Abel (Paris, Stock Éditeur, 1902) de s'être adonné pendant sa jeunesse à de telles pratiques :

J'avais imaginé une méthode ; elle s'égala à une gymnastique intellectuelle. Tantôt il m'arrivait de prendre chez mes auteurs préférés une phrase ou un vers ; d'autres fois je m'en tenais à un simple énoncé. Dans les deux cas, je m'efforçais d'épuiser les variantes que suscitait en moi l'idée. "La lune brille", "le tonnerre grondait au loin" ou tels autres verbalismes courants me fournissaient des thèmes. Les images, les analogies, toutes les ressources d'une rhétorique tumultueuse, plus éprise de grandiloquence que de précision, multipliaient le concept élémentaire. Des feuillets entiers se couvraient d'écritures qui renouvelaient, en les étendant, l'impression et les métaphores. Je me persuade que cet exercice initial, comparable à des gammes et à des vocalises, ne me fut pas inutile : peut-être je lui ai dû dans la suite cette connaissance du métier littéraire qui me permit de ne point succomber dans mon effort pour exprimer la beauté protéiforme de la vie.(pp. 3-5)

Ce même procédé est de fait plutôt fréquent aussi dans *Croquis d'automne*, volume de 1870<sup>2</sup> réunissant plusieurs courtes proses rédigées pour un concours du *Figaro*<sup>1</sup> ;

---

<sup>1</sup> Bruxelles, Typographie Vanderauwera, 1863, pp. 7.

<sup>2</sup> Outre une composition qui confine au virelangue ("Comment on devient propriétaire d'une chasse en ne l'étant d'abord que d'un fusil"), une réflexion sur le rôle de l'église catholique sur l'écrasement du bonheur



"Mariage d'automne" et "Automne du mariage" nous montrent respectivement les joies et les souffrances de la vie de couple<sup>2</sup>, "À dix-huit ans" et "À soixante ans"<sup>3</sup> portent sur les différentes réactions de l'homme face à l'automne à des âges différents.

En laissant de côté ce recueil dont certaines rédactions<sup>4</sup> se rapprochent, malgré leur excessive longueur, du poème en prose<sup>5</sup>, soulignons en conclusion que, indépendamment de la fonction que Lemonnier accordait à ces compositions, grâce au rôle qu'il jouait dans le panorama littéraire, leur parution dans des revues de la décennie 1880 a pu probablement aussi être lue par les écrivains les plus jeunes comme une forme de légitimation du genre venant s'ajouter, au niveau national, à celle de Baudelaire.

#### **4. 7 Les traces de la modernité : des cirques, des mendiants, des villes et des affiches**

Jusqu'ici, nous nous sommes arrêtés tout particulièrement sur des poèmes en prose qui s'inscrivent dans le filon pictural ou qui, en posant le regard sur les villes flamandes, font resurgir dans le présent les époques dorées du passé ; en réalité, les poètes en prose n'oublient pas non plus la ville moderne avec ses spectacles de foire, ses innovations technologiques et, bien évidemment, ses marginaux. Et encore une fois le modèle à suivre est celui du *Spleen de Paris* ; pensons aux "Foules", au "Vieux Saltimbanque", aux "Yeux des Pauvres" et à la "Corde" où chaque fois le poète se fait flâneur dans la ville afin d'en dégager "ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire"<sup>6</sup>. Et c'est Baudelaire lui-même qui, en s'occupant de ce peintre de la vie moderne qu'a été Constantin Guys, justifie ce choix et en donne une explication théorique. Point de départ en est une conception du Beau comme un principe double :

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la

---

de l'homme païen ("Mélancholia") et une autre sur la fonction cathartique de l'art, ce volume contient tout notamment des impressions de paysages automnaux ("Décembre") parfois liées à de petites anecdotes.

<sup>1</sup>Le concours en question n'a finalement pas eu lieu ; voir Camille Lemonnier, *Croquis d'automne*, Paris-Bruxelles, De Somer, 1870, p. 7.

<sup>2</sup>*Ibidem*, pp. 72-77.

<sup>3</sup>*Ibidem*, pp. 77-79.

<sup>4</sup>Nous pensons ici tout particulièrement à "Dans la forêt".

<sup>5</sup>Ce statut qui leur est accordé tant par Gustave Vanwelkenhuyzen que par Maurice des Ombiaux (Gustave Vanwelkenhuyzen, "De l'*Uylenspiegel* à *La Jeune Belgique*", *Bulletin de l'ARLLFB*, t. XXX, n. 1, janvier 1952, p. 14 ; Maurice Des Ombiaux, *Camille Lemonnier : monographie anecdotique et documentaire*, Bruxelles, Carington, 1909, p. 46), leur est au contraire refusé par Suzanne Bernard qui les juge trop descriptifs (*op. cit.*, p. 382).

<sup>6</sup>Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", *cit.*, p. 553.

morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments<sup>1</sup>.

Et ce deuxième aspect, les artistes n'ont pas "le droit de le mépriser" quitte à tomber "dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable comme celle de l'unique femme avant le premier péché<sup>2</sup>".

En raison de sa brièveté, le poème en prose est un candidat parfait à la reprise de ces sujets car ce que l'écrivain a dit pour la peinture peut aisément se transposer en littérature :

Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. Plus l'artiste y mettra de beauté, plus l'œuvre sera précieuse ; mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution<sup>3</sup>.

Suite à Baudelaire, d'autres poètes célèbres ont alors repris les mêmes sujets ; pensons au Huysmans des *Croquis parisiens* mais aussi au Mallarmé du "Phénomène futur", de la "Déclaration foraine" et du "Spectacle interrompu". En particulier, ce dernier<sup>4</sup> a fait parmi les auteurs de notre corpus l'objet d'au moins deux tentatives de réécriture<sup>5</sup> que nous allons maintenant analyser, à savoir la prose numéro XV introduite par Arnold Goffin dans *Impressions et souvenirs* (1888) et ce "Cirque", transposition d'un tableau de Robert Picard, que Jules Destrée a donné à *La Jeune Belgique* en mars 1890.

### ***Les réécritures du "Spectacle interrompu"***

Ennuyé, le poète de Goffin décide d'assister au spectacle du dompteur Krémo aux prises avec des ours et des lions mais la scène est banale et ses yeux sont "désintéressés<sup>6</sup>";

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 550.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 554.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 550.

<sup>4</sup> Faute d'espace, l'interprétation de ce texte qui a en réalité occupé plusieurs exégètes sera ici simplifiée à l'excès. Parmi les nombreuses contributions consacrées exclusivement à ce poème, rappelons : Roger Pearson, "Creating Silence : 'Le Phénomène futur' and 'Un Spectacle interrompu' ", Mallarmé and Circumstance, *The translation of silence*, Oxford University Press, 2004 ; Stacy Pies, " 'Un fil visible' Poetry and Reportage in Stéphane Mallarmé's 'Un Spectacle interrompu' ", [French Forum](#), vol. 29, n. 2, Spring 2004 ; Hara, Taichi. "Poétique de l'anecdote. Mallarmé et le poème en prose", *Romantisme*, vol. 146, no. 4, 2009 ; Julien Weber, "Poétique du type dans "Spectacle interrompu" de Mallarmé: la griffe de l'ours", *The French Review*, vol. 84, n. 4.

<sup>5</sup> Le poème de Mallarmé a paru pour la première fois dans *La République des Lettres* le 20 décembre 1875.

<sup>6</sup> Cit., p. 54.

la première partie de ce texte ne diffère donc pas trop de celle de Mallarmé qui se plaint devant un spectacle semblable de ne pas savoir se réjouir comme les foules de tout ce qui est "ordinaire"<sup>1</sup>. L'assoupissement des deux observateurs est toutefois bien vite rompu : face à la bête, la supériorité du dompteur, et par là de l'homme, est menacée par l'acte de rébellion de cette dernière ; chez le français, un ours, chez le belge, un lion. Cependant alors que chez l'écrivain de la rue de Rome un quartier de viande détourne l'animal de sa victime, chez Goffin, le lion l'emporte et l'observateur se lève pour applaudir à sa capacité de se défaire des chaînes. Bien évidemment, le texte d'*Impressions et souvenirs* est donc beaucoup plus élémentaire. Non seulement il n'approfondit pas la question de la confrontation entre l'homme et l'animal - que Mallarmé nous montre avant le dénouement final "uni[s] dans un secret rapprochement"<sup>2</sup> – mais il ne s'arrête pas non plus sur cette capacité propre au poète d'extraire de l'observation d'épisodes apparemment insignifiants des symboles et des réflexions sur les grands thèmes de l'existence, c'est-à-dire cette faculté par laquelle l'observateur mallarméen s'écarte de la foule et des "reporteurs" :

Je me levai comme tout le monde [...] étonné de ne pas avoir senti, cette fois encore, le même genre d'impression que mes semblables, mais serein : car ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie<sup>3</sup>.

Ce processus de réélaboration de l'anecdote que Silvia Disegni a nommé "semantisation du réel"<sup>4</sup> tient par contre une plus large place dans la pièce de Destrée. Face à une scène encore une fois "banale" (p. 145), à savoir des chevaux qui se cabrent comme s'ils voulaient se délivrer des coups de fouet du palefrenier pour atteindre les "Lueurs" du plafond, le spectateur, comme celui de Mallarmé, met en évidence la qualité qui le démarque du reste du public et revoit dans ses animaux inhabiles à atteindre le sommet son incapacité de se débarrasser de l'esprit positiviste pour s'immerger dans la rêve en quête d'absolu :

Tout autour, le cirque est rempli de monotones spectateurs [...] vagues et stupides [...] qui regardent [...] comme s'ils ne comprenaient pas la signification de l'épouvantable spectacle.

Mais moi, j'ai souffert dans mon cœur et mon souvenir élu pour longtemps la vision d'effroi, car je les ai de suite reconnus les superbes et pitoyables chevaux, hennissants, bondissants, ramant dans l'atmosphère hostile

---

<sup>1</sup> *Poesie e prose*, cit., p. 214.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 82.

désespérément vers les inaccessibles Lueurs, pour choir et se dresser encore, jusqu'à l'impossible, sous l'implacable fouet d'analyse qui en moi et malgré moi les harcèle sans cesse, les Coursiers Saignants de mon Rêve. (p. 146)

### *Des mendiants et des fous*

La ville est aussi le lieu des déshérités et, bien souvent, ce sont ceux-ci qui rentrent dans le cadre du poème en prose, témoignage de l'attention privilégiée que le poète et le philosophe accordent – tels les mots de Baudelaire dans "Les Veuves" – à "tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin"<sup>1</sup>. Dans notre corpus, les pièces qui sont redevables en ce sens à l'exemple du *Spleen de Paris* sont nombreuses ; pensons au "Joueur d'orgue" de Krains et à "Impression Urbaine" de Lemonnier mais aussi à "Des petits mendiants" (*JB*, nov. 1884) de Maubel<sup>2</sup> et à "Statuette" (*JB*, avr. 1892) de Goffin<sup>3</sup>. Malgré la richesse de contributions dans ce filon, le procédé est toutefois toujours pareil ; il s'agit en effet de redonner de la dignité à ces pauvres gens vivant aux marges de la société en leur faisant faire preuve d'héroïsme - tel est le cas du jeune mutilé de Krains qui a assisté à la bataille de Sedan - ou de grande perspicacité, comme dans la première pièce citée du *Fou raisonnable*. Ici, une petite mendicante déclare de ne pas demander l'aumône en hiver dans les quartiers cossus car les riches qui portent de gants ne vont pas les enlever pour fouiller dans leur porte-monnaie et lui tendre un sou. En laissant de côté ces compositions qui n'innovent jamais en rien la matière<sup>4</sup>, arrêtons-nous sur certains poèmes de Verhaeren qui, quoique publiés dans des revues externes à notre corpus, se démarquent, tout en traitant le même sujet, par une puissance évocatrice étrangère aux écrivains à peine cités et transforment les déshérités en de véritables figures d'exception .

Dans la cinquième des "Strophes en prose" donnée à *La Société nouvelle* en août 1888, la figure du mendiant se confond avec celle du fou qui, selon le vieux lieu commun

---

<sup>1</sup> *Le Spleen de Paris*. La Fanfarlo, cit., p. 96.

<sup>2</sup> Dans la série "Croquis Bruxellois".

<sup>3</sup> Dans *Le Fou raisonnable*.

<sup>4</sup> Parmi les écrivains de notre corpus, encore en 1914, Charles Delchevalerie s'attardera par exemple sur ce type de poème en prose dans les *Images fraternelles* (Liège, Vaillant-Carmanne) dont en 1927 il fournira même une deuxième édition agrémentée des pièces composées pendant la guerre (Liège, Thone). Ici, l'écrivain propose des scènes qui ont ému son "attention de flâneur" et il nous explique lui-même les raisons de son titre : "images" parce que ce sont "des scènes et des tableaux entrevues au hasard de la route", "fraternelles" parce qu'il en a pu tirer des leçons sur "la grande solidarité qui réunit les êtres et les choses". Ces textes sont en effet "des façons de moralités humaines" et l'auteur n'hésite pas à résumer à la fin de chaque vision son enseignement. "Le Témoin" où des riches abandonnent un banquet horrifiés par la vue d'un orphelin qui se rapproche révèle de manière patente l'influence baudelairienne, pensons aux "Yeux des pauvres". Chez Delchevalerie, l'inspiration baudelairienne sera encore bien visible aussi dans les *Croquis Londoniens* (Bruxelles, La Patrie Belge) de 1919 où le poète s'arrête sur les figures les plus humbles rencontrées pendant ses pérégrinations dans la ville anglaise.

rencontré plus haut, est le détenteur d'une vérité supérieure dont la révélation trouble ceux qui l'entendent. En refusant l'aumône du poète, le misérable profère :

Vous en avez plus besoin que moi, répondit-il. Je me drape d'une absence de manteau comme vous, la lune neige sa folie dans mon cerveau comme dans le vôtre. Mais, plus que vous, j'ai le repos, puisque j'ai l'ignorance. Mon cœur ni mon esprit ne se torturent, et je ne jette point des pierres inutiles dans la mer. Je n'interroge rien, je songe à rien : je dors. Je vais par les routes, vers les soirs de chaque jour, d'un grand pas méthodique. Et je peux tout, puisque sans remords, je puis mourir<sup>1</sup>.

Le poète est perturbé et l'angoisse qui dérive d'une telle révélation viendra l'accabler de nouveau aussi plus tard dans sa vie :

Tout mon orgueil, je le sentis s'épuiser lentement, toute ma science tarir, toute ma force s'alanguir. Cet homme fatidique m'avait traversé de son geste. [...]

Aujourd'hui des lieues et des lieues me séparent de sa menace, et, néanmoins, ce soir, c'est lui, je le jure que c'est lui ! c'est son cadavre qu'avec un filet noir, dans la barque de mes pensées j'ai pêché par la rivière chez moi, et j'entends comme un tic-tac d'horloge, j'entends : "Mourir, sans remords mourir<sup>2</sup>".

C'est que le misérable a carrément signifié au poète les conséquences néfastes de ce supplice de l'auto-analyse qu'il s'infligeait pour mieux se connaître et qui pour lui était indissoluble de la pratique artistique. Comme nous allons le voir dans le prochain paragraphe, à l'époque, Verhaeren se contraignait en effet à un état de douleur encore plus cuisant que celui du pauvre misérable rencontré au hasard des rues.

C'est de toute façon dans "Les Mendiants", pièce retrouvée par Jean-Pierre Bertrand à l'état de manuscrit<sup>3</sup> que cette supériorité des gueux s'affiche avec plus de netteté. Vaguant dans "le paysage tumultueux de pierres qui entoure l'Escorial", le misérable se déclare "fils du ciel" et l'écrivain le décrit comme une "sorte de Wotan<sup>4</sup>", divinité germanique des runes, de la guerre et de la poésie. Le quémendeur se retrouve donc associée encore une fois à des connotations de mystère et d'épouvante mais surtout elle est liée, comme celle du "Vieux Saltimbanque" de Baudelaire, à la poésie. En particulier,

---

<sup>1</sup> *Poésie complète. Poèmes en prose*, cit., p. 151.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>3</sup> Voir à ce propos *Poésie complète. Poèmes en prose*, cit.

<sup>4</sup> L'association d'un personnage vu en Espagne avec une divinité germanique relève des modalités du voyage que Verhaeren a entrepris dans le pays en 1888 en compagnie du peintre espagnol Dario de Regoyos ; selon Jacques Marx et Bertrand qui le cite à ce propos, le poète était parti non pas à la recherche de cette Espagne folklorique chantée par Mérimée mais pour y retrouver la "sensualité d'une religion noire, faite de dévotion farouche", ce qui s'accordait pleinement au climat littéraire de la période. Voir *Ibidem*, pp. 72-73.

note Bertrand, elle devient une représentation symbolique du poète-visionnaire capable d'explicitier des vérités qui peuvent bouleverser l'organisation de la société tout entière. Rapportons à ce propos le passage où il remet en question l'institut de la propriété privée :

"Celui qui donne restitue. Si l'or est à quelqu'un, c'est à celui qui l'a trouvé au fond de la terre".

Et il tendit la main, impérieux, et la referma sur notre offrande sans proférer sa gratitude. Il ajouta :

"Voici quarante années que je fais mon devoir de proclamer que, seuls, ceux qui n'ont rien sont les plus hauts des hommes. Leurs mains rugueuses et sales sont blanches et belles aux yeux du Juge unique. Eux seuls sont innocents de l'or ; les autres sont indignes, et vous-mêmes, qui m'écoutez, vous êtes non pas louables, mais excusables, d'avoir été généreux<sup>1</sup>".

Bien évidemment, chez Verhaeren, les nécessiteux finissent donc par effrayer ; lisons à ce propos, ce qu'il écrit dans "Les Mendiants", poème en vers des *Campagnes Hallucinées* (Bruxelles, Deman, 1893) où sont évoquées les différentes souffrances que ceux-ci sont contraints de supporter selon les saisons :

Ils sont l'angoisse et le mystère / Et leurs bâtons sont les battants / Des cloches de misère / Qui sonnent à mort sur la terre. // Aussi, lorsqu'ils tombent enfin, / Séchés de soif, troués de faim, / [...] / Ceux qui s'en viennent / Après les besognes quotidiennes, / Ensevelir à la hâte leurs corps / Ont peur de regarder en face / L'éternelle menace / Qui luit sous leur paupière, encor<sup>2</sup>

Et il n'en est pas différemment pour les aliénés avec qui les besogneux se confondent ; dans "Maisons de fous" (*La Société nouvelle*, avril 1890), où il est question de vrais malades psychiques, la vision d'un interné qui rit en enlevant les jupes d'une poupée fait peur car cette image objective la crainte du poète de sombrer lui-aussi dans la démence : "des peurs me prirent de devenir fou à mon tour. Je partis, je courus à ma chambre, et, devant une glace, me regardant, nez à nez avec moi-même, je criai, je hurlai : 'Je ne suis pas fou ! pas fou ! assurément pas fou !'<sup>3</sup>".

Ceci dit, pour compléter ce cadre sur la représentation de la ville moderne dans nos poèmes en prose, passons à analyser ces pièces focalisant sur l'industrialisation, l'urbanisation et l'introduction de nouvelles technologies ; à savoir la "Ballade des grandes affiches", la "Ballade des réverbères mélancoliques" et "Fumées" de Jules

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 70- 71.

<sup>2</sup> *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 57-58.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 196. – Nous reviendrons sur cette question dans le paragraphe suivant ; sur la folie dérivant de la torture de l'autoanalyse, voir de toute façon : Christian Berg, " 'Se torturer savamment' : une lecture schopenaurienne de la Trilogie noire", *Émile Verhaeren* (éd. Knabe / Trousson), Éditions Université de Bruxelles, 1984.

Destrée mais aussi certaines pièces de Verhaeren qui, quoique publiées encore une fois dans d'autres revues, se révèlent à ce propos très intéressantes.

### *Les villes modernes chez Émile Verhaeren et Jules Destrée*

"Les Villes" de Verhaeren sont publiées pour la première fois dans *La Société Nouvelle* en septembre 1892 et elles représentent le troisième volet d'une deuxième série de "Strophes en prose". La pièce s'ouvre sur une vision nocturne d'une ville moderne indéterminée qui, comme l'indique le titre au pluriel, est une symbolisation de toutes les autres. L'attention du poète se focalise au début surtout sur les bruits :

Sur le tambour du pavé de bois, les fiacres, les camions et les cabs  
roulent avec un bruit tricoté de galops et des cris et des coups de fouet à  
travers l'uniforme et monotone ronflement de la nuit, le jour, toujours.

Puis, le regard se déplace sur les enseignes publicitaires qui, par leur objectif, se révèlent aussi mensongères que les affiches que nous allons retrouver sous peu chez Destrée :

Des lettres d'enseigne couchées ou droites alignent de la lumière, et l'or  
prodigieux et multiple, accroché à chaque étage, semble du soleil découpé en  
réclames et en mensonge.

D'ici, la perspective s'élargit ; l'horizon de la ville s'esquisse et le poète dénonce les actions de destruction qui ont été nécessaires pour bâtir des édifices qui bouchent désormais la vision du ciel et qui sont le produit du même orgueil qui par le passé a poussé les hommes à la construction de la tour de Babel, évoquée plus tard à travers la mention de Babylone :

On a découpé des montagnes, violé des solitudes ; le roc géant a été  
débité et la terre, en briques, vendue par tas. Les maisons sont hautes  
d'orgueil ; les toits et les tours dominant l'horizon et diminuent le ciel ; la  
capitale énorme, le soir, s'allume soudaine et réalise à elle seule un firmament.

La pièce revient donc de nouveau sur la dimension sonore et les connotations lexicales se font de plus en plus agressives :

Des bruits qu'on déchaîne et qu'on dompte ont été créés plus  
retentissants que les luttes entre eux des rocs et de la mer ; les machines  
d'acier ont broyé les échos ; les vois de sifflets, pareilles à des déchirures  
d'espace, ont crié plus haut que l'ouragan. Voici cassés les siècles de sommeil  
des charbons et des pierres, nocturnement, au fond des mines tragiques et  
étalés par tas au long des quais ; les fortes cubées et gisant au fond des hangars  
noirs, les naphthes terribles et les pétroles brulants au carrefour des docks et sur

les poteaux clairs des rouges embarcadères, des moissons de chanvre nouées en cordage et des champs de lin et de coton claquant en voiles dans le vent, mais dociles comme des volontés sujettes.

La partie finale réunit les villes antiques et modernes pour en faire un symbole de la perversion que l'orgueil des hommes fait subir à la nature :

L'air, le feu, le sol, la mer, l'étendue, la nuit, la tempête, toutes les hostilités de l'univers ont été brisées comme des dents d'une mâchoire formidable ; et à telles heures on a vu l'affre saisir les choses et la matière énorme avoir peur ; et les villes : Londres, Paris, Rome, et dans le passé Thèbes, Babylone, Palmyre, et dans l'illusion lointaine celles que les tyrans construisirent aussi prodigieuses que leur folie, édifiées par l'homme contre la nature, par la souffrance intelligente contre la force taciturne, définitivement, comme des vengeances réalisées, apparaît<sup>1</sup>.

Dans cette pièce, l'imaginaire urbain mobilité est donc précisément le même des *Villes tentaculaires* (Bruxelles, Deman, 1895) : la ville moderne est le lieu du commerce, de la destruction de la nature à cause de l'industrialisation et encore de la négation de toute sacralité.

Aux "lettres d'enseigne" de la composition à peine rapportée correspondent de fait celles du "Bazar", des lettres d'or qui s'élèvent "jusqu'au ciel"<sup>2</sup> et qui profanent un domaine jusqu'alors prérogative divine. Cependant si dans la prose le firmament est simplement "diminu[é]" par le profil des édifices, dans les compositions du recueil en vers, celui-ci est effrayé, voire mordu, par les activités humaines qui l'atteignent :

C'est un bazar tout en décors / Avec des tours, avec des rampes de lumières ; / c'est un bazar bâti si haut que, dans la nuit, / Il apparaît la bête et de flamme et de bruit / Qui monte épouvanter le silence stellaire<sup>3</sup>

Voici les docks, les ports, les ponts, les phares / Et les gares folles de tintamarres ; / Et plus lointains encor des toits d'autres usines / Et des cuves et des forges et des cuisines / Formidable de naphte et de résines / Dont les meutes de feu et de lueurs grandies / Mordent parfois le ciel, à coups d'aboies et d'incendies<sup>4</sup>.

Pareillement, alors que dans "Les Tours", poème en prose donné à *La Société Nouvelle* en novembre 1886, les majestueuses églises du Moyen Âge, symboles anciens de la foi, font peur aux fidèles qui les regardent d'en bas, dans "Les Cathédrales", autre composition des *Villes tentaculaires*, celles-ci tremblent "[a]u bruit d'un train lointain qui

---

<sup>1</sup> *Poésie complète. Poèmes en prose*, cit., pp. 255-256.

<sup>2</sup> *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, cit., p. 128.

<sup>3</sup> "Le bazar", *Ibidem*, p. 129.

<sup>4</sup> "Les usines", *Ibidem*, p. 129.



roule sur la ville<sup>1</sup>". Dans les "villes de la démence" aucun espace de sacralisation ne peut bien évidemment être sauvé de la remise en question de la religion entraînée par la modernité ; d'ailleurs, la violence du changement est telle qu'une autre solution paraîtrait impossible. Tant dans les proses que dans les vers, l'industrialisation est un rouleau compresseur qui détruit tout ce qui est sur son passage et l'urbanisation qui en résulte est décrite comme un monstre phagocyteur de campagnes : les machines sont pourvues des "mâchoires d'acier" qui "mordent et fument<sup>2</sup>" et, tout comme plus haut il était question d'une "mâchoire formidable", dans le poème liminaire du recueil en vers, "la plaine est morne et morte – et la ville la mange<sup>3</sup>".

Quoi qu'il en soit, par rapport à une plaine qui est morte et qui subit les actions de sa mangeuse, la ville est vivante et en tant que telle, elle implique la possibilité d'un renouvellement ; lisons dans "L'Âme de la ville" :

Et qu'importent les maux et les heures démentes, / Et les cuves de vices  
où la cite fermente, / Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles, /  
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté, / Qui soulève vers lui l'humanité  
/ Et la baptise au feu des nouvelles étoiles<sup>4</sup>.

En effet, comme il est bien mis en évidence par Paul Aron<sup>5</sup>, la ville joue dans les œuvres de la trilogie sociale (*Les Campagnes hallucinées*, 1893 ; *Les Villes tentaculaires*, 1895 et le drame *Les Aubes*, 1898) une fonction médiatrice : le sujet aligne son désir de renouveau sur l'action transformatrice de l'entité urbaine moderne et à la fin de ce processus, au "je" sclérosé de la trilogie noire (*Les Soirs*, 1887 ; *Les Débâcles*, 1888 ; *Flambeaux noirs*, 1891) se substitue le "je" réconcilié des *Forces tumultueuses* (1902). En insistant sur le différent degré de présence de l'énonciation à la première personne reconnue par le chercheur dans les divers recueils, une synthèse précise de cette analyse est proposée par Jeannine Paque :

Certains recueils font grand usage des marques linguistiques de l'énonciation, d'autres limitent ou rejettent le recours au *je*. Cette présence/absence du *je*, indique une affirmation ou un retrait du sujet. [...] Dans la [trilogie noire], énoncée en *je*, on assiste à la division du sujet, qui perd progressivement son identité, sombre dans la folie, approche la mort. Dans *Les Flambeaux noirs* apparaît nettement le thème de la ville et avec lui la possibilité d'une transformation, d'un renouvellement : "[...] mon âme énormément désorbité, [...] Voici la ville en or des rouges alchimies / Où te

<sup>1</sup> "Les Cathédrales", *Ibidem*, p. 102.

<sup>2</sup> "Les Usines", *Ibidem*, p. 120.

<sup>3</sup> "La Plaine", *Ibidem*, p. 87.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 95.

<sup>5</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., pp. 178-202.

fondre le cœur en un creuset nouveau ("Les Villes"). C'est l'émergence de la thématique urbaine "qui programme le passage du moi divisé de la trilogie noire au moi réconcilié des Forces tumultueuses" : la ville, avec son thème d'appui, la foule, apparaît comme le lieu de la transformation alchimique du moi qu'amorce la métaphore du creuset. En suspendant dans les *Campagnes*, les *Villes*, les *Aubes*, auxquels il faut ajouter les *Villages illusoires*, l'énoncé du *je*, Verhaeren indique la fonction médiatrice de la ville. Celle-ci peut jouer le rôle d'une médiation parce qu'elle est ambivalente. Elle est monstrueuse et Verhaeren en donne une vision négative, pessimiste. Il dit sa misère, ses drames : c'est toute l'oppression du monde moderne qu'il dénonce, avec les accents de la révolte. Mais selon un point de vue dialectique, la ville est aussi vivante, dynamique, et possède en elle la promesse d'une rédemption<sup>1</sup>.

Ceci dit, il est clair que la ville de Verhaeren ne doit pas tant être lue comme une représentation sociologique de la réalité externe mais plutôt comme la matérialisation de la perte d'identité d'un sujet qui se rapproche de la folie, d'où la peur de "La Maison des fous". Nous verrons dans le paragraphe suivant que ces aspects ne tiennent pas vraiment de la biographie mais d'une exacerbation du thème de la crise cher à la mouvance décadente et symboliste<sup>2</sup>.

Aucune trace de cette complexe réappropriation poétique de l'image de la ville moderne ne peut être retrouvée dans les poèmes en prose de Jules Destrée cités plus haut ; preuve en est la pièce "Les Fumées", réunie aux *Chimères* en 1889. Ici, où il est encore question d'usines et où l'industrie est un épouvantable "Moloch de bronze", l'auteur se limite de fait à créer une analogie entre les gaz de décharge des hauts-fourneaux et les "merveilleux nuages" de "L'Étranger" du *Spleen de Paris* ; "loin des charbonnages lugubres", ces vapeurs chanteraient le "doux [...] poème" des aspirations et des rêves du poète et garantiraient ainsi la persistance de la poésie et de la beauté dans une société autrement dominée par le matérialisme :

Ô mon pays, contrée farouche des épuisants labeurs et des usines  
fumantes, où s'endeuillit la tendresse des verdure<sup>3</sup>, elles sont tes Sourires et  
ton Rêve, les Fumées, les fantasques, les merveilleuses Fumées !

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>2</sup> Voir à ce propos, outre l'essai d'Aron à peine cité, le chapitre "Crise ou décadentisme" dans Jacques Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, ARLLFB, 1996.

<sup>3</sup> Un tel passage est un clair indice de l'intérêt de Destrée pour les dégâts causés à l'environnement par l'industrialisation. Rappelons à ce propos qu'à une époque où les soucis écologiques étaient encore loin à venir, le futur ministre s'est préoccupé d'organiser à Marcinelle sous l'égide de l'Université Populaire une "fête des arbres" (Pierre-Jean Schaeffer, *Portraits de Jules Destrée*, Marcinelle, Proclutura, 1997, p. 5) et surtout que, député à la Chambre, il a été promoteur avec Henry Carton de Wiart de la loi du 12 Août 1911 enjoignant à tout exploitant de mine, de minière ou de carrière ou concessionnaire de travaux publics de restaurer dans la mesure du possible l'aspect originaire du sol en boisant ou en garnissant de végétation les excavations, déblais ou remblais destinés à substituer de manière permanente (voir : François Ost, Serge Gutwirth (dirs.), *Quel avenir pour le droit de l'environnement ?*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires de Saint Louis, 1996, p. 124).

Il n'en est pas trop différemment dans les deux ballades car si l'écrivain y fait référence à des événements qui le pousseront à s'engager davantage dans la vie politique, dans les textes il se pose plutôt en témoin et en juge d'une réalité qui demeure externe.

Dans la "Ballade des grandes affiches", Destrée déplore l'omniprésence sur les murs de la ville des manifestes publicitaires du titre, représentation du matérialisme qui obsède la société contemporaine mais surtout de cette "méprisable erreur de l'art utile" tenue en haine par les jeunes Belgique : "O l'appel irritant, l'appel obsédant des grandes affiches" "partout l'œil lassé les retrouve". Ce faisant, il reprend un thème nullement inédit et qui avait déjà trouvé précédemment sa place chez Mallarmé. Avant de préciser en 1891 dans l'*Enquête de Jules Huret* qu'à cause de leur fonction pragmatique, les affiches sont l'un des rares endroits où il est impossible de retrouver la poésie<sup>1</sup>, en 1886, le français avait en effet déjà associé les affiches à l' "universel reportage" dans "La Gloire"<sup>2</sup>, poème en prose où en relatant l'impression que lui avaient laissée les centaines de manifestes observés sur les murs de Paris, il les avait qualifiés de "trahison de la lettre"<sup>3</sup>.

De toute façon, si une influence de la part du poète de la rue de Rome ne peut pas être exclue, c'est l'auteur des *Contes Cruels* (1883) que Destrée cite le plus directement ; l'étonnement de l'observateur face à un firmament encore libre d'affiches - "dernier respect du ciel" - nous renvoie de fait tout droit à "L'Affichage céleste" où cet espace d'infini, jusqu'alors domaine exclusif et intangible du divin et du spirituel, devient l'objet

---

<sup>1</sup> Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux" (cit., p. 57).

<sup>2</sup> Composée entre 1885 et 1886, "La Gloire" paraît pour la première fois en 1886 dans *Les Hommes d'aujourd'hui* à l'intérieur d'une note sur le poète préparée par Verlaine. Parmi les nombreuses études consacrée en partie ou totalement à l'exégèse du texte, signalons tout particulièrement : Andrew Elbon, "Digression in Mallarmé", *SubStance*, vol. 28, n. 2, 1999, pp. 74-94 ; Hans Peter Lund, "Une trahison delà lettre. Essai sur *La Gloire* de Mallarmé", *Revue Romane*, vol. 7, n. 2, 1972, pp. 254-280) ; Roger Pearson, "The Poet's Milieu", *Mallarmé and Circumstance : The Translation of Silence*, Oxford University Press, 2004, pp. 27-41.

<sup>3</sup> "Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la lettre, ont fui, comme à tous confins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon par un départ sur le rail traînés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose" (Mallarmé, "La Gloire", "Divagations", cit., p. 238). – L'image d'une capitale recouverte de manifestes que Mallarmé convoie dans ce poème n'est pas le produit d'une vision fortuite saisie au hasard mais plutôt un témoignage indirecte de ce qui se produisait à l'époque. Comme il est signalé par Alain Weill, suite à la proclamation de la liberté absolue d'affichage par la loi du 29 juillet 1881, les emplacements disponibles à l'exposition sont littéralement pris d'assaut et négociés à prix d'or ; ce qui contribuera, conjointement à l'amélioration des techniques d'impression et à la diffusion de l'Art Nouveau, à la naissance d'une nouvelle manière de concevoir l'affiche. Perçue au début comme un simple instrument de propagande, elle devient désormais un véritable objet d'art auquel des signatures comme celles d'Alphonse Mucha et Henri de Toulouse-Lautrec donneront ses lettres de noblesse ; c'est le début de ce que Weill nomme dans son œuvre "l'âge d'or de l'affiche". Voir : Alain Weill, *L'Affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1984, pp. 17-54.

d'un fou projet d'exploitation économique<sup>1</sup>. Incarnation satirique de l'esprit positiviste et féroce mercantiliste de la période, M. Grave rêve de réaliser une machine capable de projeter des publicités directement parmi les étoiles et de rendre ainsi utile toute cette immense surface encore immaculée : "Grâce à lui, le Ciel finira par être bon à quelque chose et par acquérir, enfin, une valeur intrinsèque<sup>2</sup>". L'idée de profanation qui en dérive n'est pas différente de celle que nous avons examinée chez Verhaeren.

Acte de condamnation d'une époque plus intéressée au profit qu'aux choses de l'esprit et qui tente d'attribuer même à ces dernières une fonction pratique – pensons à l'art utile -, avec cette *Ballade*, Destrée s'inscrit donc dans le même sillon tracé par ses prédécesseurs ; dans sa dernière partie, il ne manque cependant pas de reconnaître aux affiches un certain potentiel artistique et il arrive même à concevoir "une invraisemblable cité de songe fou" où dans l'avenir ces manifestes seront rythmés par des "poètes souverains" et dessinés par des "artistes délicats", ce qui s'accorde à plein avec la réévaluation esthétique dont l'affiche et les autres objets issus de la production artisanale et industrielle profitaient à l'époque sous l'impulsion des *Arts & Crafts* anglais. N'oublions pas d'ailleurs que la même année de la parution des *Chimères*, les œuvres de Jules Chéret, précurseur d'affichistes aujourd'hui plus connus comme les français Mucha et Toulouse-Lautrec ou les belges Berchmans, Donnay et Rassenfosse ont été exhibées à l'*Exposition Universelle de Paris* et qu'au cours des deux années suivantes, elles ont été révélées aux bruxellois, d'abord au Musée du Nord, puis au Salon des XX<sup>3</sup>. Mallarmé lui-même d'autre part a déclaré en 1874 à Zola son admiration pour les publicités avant de s'en inspirer par la suite, comme nous informe Claudel, pour les caractères typographiques de son *Coup des dés* (1897)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Quant à ce sujet et, plus généralement, au rapport entre Villiers et la modernité, voir parmi les autres : Fernando Cipriani, "L'inversione del mito o i mali del progresso in due *contes* di Villiers", Enrica Galazzi / Giuseppe Bernardelli, *Lingua, cultura e testo*, Vita e Pensiero, Milano, 2003, pp. 249-260 ; Daniel Compère, "Sur la terre comme au ciel. L'affiche", *Image & Narrative. Online magazine of the visual narrative*, vol 8, n. 3, L'Affiche fin de siècle, décembre 2007 ; Bertrand Vibert, *Villiers, l'inquisiteur*, Toulouse, presses Universitaires du Mirail, 1995.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>3</sup> Les deux événements trouvent un certain écho dans *La Jeune Belgique* : Léon Dardenne, "Chronique Artistique : Au sujet de l'Exposition d'affiches au Musée du Nord", vol. 9, n. 8, août 1890, pp. 319-320 ; Grégoire Le Roy, "Chronique artistique : *Salon des XX*", vol. 10, n. 3-4, mars-avril 1891, pp. 185-187. Quant à l'histoire de l'affiche en Belgique, voir, pour approfondir, le chapitre consacré au sujet par Alain Weill dans l'ouvrage déjà mentionnée plus haut (pp. 56-62).

<sup>4</sup> Quant à la valeur de l'affiche chez Mallarmé, parmi les nombreuses études, signalons l'article de Pascal Durand, "Le mystère dans l'étalage. Mallarmé et la réclame" (Laurence Guellec / Françoise Hache-Brissette, *Littérature et publicité de Balzac à Beigbeder*, Gaussen, Marseille, 2012, pp. 99-109) et son essai *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités* d'où nous avons tiré les informations et citations ci-dessus (Paris, Seuil, 2008). En particulier, nous renvoyons dans ce dernier au chapitre "Mode et Modernité"

Dans la "Ballade des réverbères mélancoliques", la fonction de témoin des changements contemporains est par contre transférée directement sur les réverbères, classés en trois groupes selon leur décoration, leur emplacement et surtout les types sociaux que de celui-ci, ils peuvent observer.

"[B]alançant comme une âme souffreteuse [s]a pauvre lumière jaune dans l'horreur d'une impasse", le premier réverbère assiste de sa position aux spectacles les plus sordides de la ville : "d'obscènes amours, des baisers immondes, les hoquets de l'ivrogne" mais surtout "les râles des victimes traîtreusement frappées". Les majuscules de "CRIME" qualifient en un seul mot toutes les scènes qui l'entourent. Le réverbère lui-même, un "vieux pendu qui gémit dans l'ombre", est une vision terrible.

Le réverbère du deuxième paragraphe, situé le long des boulevards de la ville, est par contre décrit comme le substitut des anciennes lanternes ; il est le produit de l'essor des nouvelles technologies mais en tant que symbole de la modernité, il cache aussi une menace pour la bourgeoisie. Comme les lampions d'antan ont vu mourir à leurs pieds l'aristocratie lors de l'instauration du système social contemporain, ce réverbère pressent venir la "RÉVOLUTION" - autre terme en majuscules - qui renversera la classe sociale occupant maintenant le sommet de la hiérarchie :

Tu as remplacé l'ancienne lanterne où l'aristocratie vint mourir aux jours  
passés, mais tu as conservé – pourquoi ? – deux branches mystérieuses qui se  
tendent comme des menaces pour les bourgeois des jours présents....

Destrée insiste alors sur les mouvements de la foule qui fait "gronder en tempête [...] sa colère monstrueuse" et prépare une insurrection "immense, en son horreur splendide".

Le dernier réverbère est enfin celui "des campagnes et des banlieues", "[i]mpassible témoin [...] des misérables aux métiers douteux, des bêtes surmenées" et "des chiens errants et faméliques" qui assiste à l'abandon de la terre et aux "DÉTRESSES" des pauvres gens qui encore y habitent.

Ceci dit, l'aspect le plus intéressant de ce texte est sans aucun doute l'enthousiasme que Destrée y révèle face à l'effervescence populaire car il témoigne d'un changement fondamental de sa carrière ; comme il a été démontré par Raymond Trousson<sup>1</sup>, l'année 1886, date de la parution de cette ballade dans *La Jeune Belgique* est de fait aussi l'année

---

(pp. 53-79) où le critique ne se limite pas à relever d'une manière anecdotique l'apparente contradiction entre l'admiration du poète pour l'affiche et son aristocratie esthétique mais il relie ses affirmations à son expérience de rédaction à *La Dernière Mode* et aux variations que celle-ci a pu produire sur sa pensée et sa production.

<sup>1</sup> Voir la préface du critique pour l'édition déjà citée du *Journal*.

pendant laquelle, l'écrivain, déçu par la condamnation de ses clients Xavier Schmidt et Oscar Falleur, respectivement verrier et secrétaire de l'Union verrière de Charleroi accusés d'avoir promu les désordres ouvriers de mars, bascule définitivement du côté de l'engagement pour la cause socialiste<sup>1</sup> et entreprend ce parcours qui le conduisant d'abord à rejoindre les rangs du *Parti Ouvrier Belge*<sup>2</sup>, puis à être élu ministre du gouvernement<sup>3</sup> le mènera également à délaisser le poème en prose. Comme nous aurons l'occasion de le voir dans le dernier chapitre, suite aux *Chimères*, Destrée ne produira que ces essais d'art que nous avons déjà eu moyen de citer, des écrits portant directement sur ses intérêts politiques<sup>4</sup> et encore de vagues récits qui ne sont que prétexte à l'expression de ses propres idées sur la justice.

#### 4. 8 Des poèmes de crise : Goffin et des Ombiaux

Originellement liée à une idée dérivée des théories darwiniennes selon laquelle, né trop tard, l'homme contemporain ne profitait plus de la robuste santé physique et morale des primitifs, au XIX<sup>e</sup> siècle, la névrose avait été associée tout notamment aux artistes. Plus enclins à la dissection de la réalité, leur sensibilité aurait été de fait plus facilement irritable.

---

<sup>1</sup> Jusqu'à ce moment-ci, la position de Destrée à ce propos avait été plutôt contradictoire et les pages de son journal pullulent de réflexions discordantes : si en septembre 1884 face aux violentes bagarres éclatées à Bruxelles lors de la contre-manifestation catholique relative aux lois catholiques sur l'enseignement, il s'était par exemple exclamé "Que c'est beau, beau, beau, ces prémisses de révolution" (*Journal*, cit., p. 240), en juin 1885, en commentant les idées des socialistes français, il nous mettait en garde au contraire sur les dangers que le développement de la démocratie aurait entraîné pour l'épanouissement artistique : "[Les socialistes] veulent l'égalité non pas politique, mais absolue, et je suis trop artiste pour ne pas exiger impérieusement qu'on tienne compte des supériorités. [...] La démocratie, c'est le règne des médiocres, car la foule hait les grands, et ceux-ci sont dédaigneux – règne des médiocres, utilitarisme, génie pratique, argent toujours, affaiblissement de l'art, spleen et suicide. La fin de tout..." (*Ibidem*, p. 370). Quoi qu'il en soit, le rapprochement des causes ouvrières témoigné par la "Ballade des réverbères" ne passera pas inaperçu à *La Jeune Belgique* où quelques mois après la parution de cette pièce, le 5 septembre 1886, l'intransigeant tenant de *l'art pour l'art*, Albert Giraud, publiera "Le Silence du poète Hirel" où l'opposition entre le tribun Hedouin et le poète Hirel représente carrément l'opposition entre Destrée et Giraud relativement à la question de l'engagement.

<sup>2</sup> Ici, il rejoindra bientôt les rangs de la Section d'Art et d'Enseignement de la Maison du Peuple et il écrira pour le *Peuple*, organe du parti. Voir à ce propos la première partie de Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit.

<sup>3</sup> Élu à la Chambre des représentants en 1894, il sera nommé ministre des Sciences et des arts en 1919. Voir à ce propos Pierre-Jean Schaeffer, *op. cit.*, et les chapitres "Le Ministre des Sciences et des Arts", "Figure de proue de la coopération intellectuelle internationale" et "Un homme d'art" de Georges Henri-Dumont et Philippe Jones dans l'œuvre déjà mentionnée *Jules Destrée. Le Multiple*. Parmi les autres sources à consulter, rappelons encore : Richard Dupierreux, *op. cit.*; Georges Jacquemin, *Jules Destrée*, Service du Livre Luxembourgeois, 1999 ; Claudette Sarlet, "Jules Destrée", *op. cit.*, pp. 181-198 ; E. Van Den Berghe, *Jules Destrée l'avocat, le politique, l'artiste*, Bruxelles / Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1933.

<sup>4</sup> Parmi les autres, rappelons seulement *Une campagne électorale au Pays Noir* (Bruxelles, Lacomblez, 1895) récit quelque peu romanesque d'une véritable campagne électorale menée par Destrée, Furnémont, Vandervelde et Des Essarts.

Se présenter comme un sclérosé était alors devenu – comme le soulignent Pierrot et Lethève<sup>1</sup> – une manière pour s'auto-conférer les signes d'élection du génie poétique et pour les commentateurs il était parfois difficile de faire la part entre la vérité biographique et le mythe ; tel est le cas, parmi les écrivains de notre corpus, d'Arnold Goffin, de Maurice des Ombiaux et d'Émile Verhaeren. Sans trop s'arrêter sur ce dernier dont la production, en particulier relativement à cet aspect, a été désormais bien systématisée par la critique, dans ce qui suit nous nous occuperons des proses des deux premiers et nous ne nous référerons au poète des *Villes tentaculaires* que pour mieux mettre en relief les différences qui existent entre eux. Plus précisément, point de départ de notre analyse sera Goffin à qui, parmi les trois, nous devons reconnaître, quant à ce propos, une place de premier choix. Ayant abandonné la création littéraire pour s'adonner à la critique artistique et aux études pieuses dès qu'il a découvert dans la religion une forme d'apaisement à ses souffrances, celui-ci a en effet fini par faire de la névrose le sujet exclusif de toutes ses œuvres.

Inspirés d'À *Rebours*, tous ses romans gravitent par exemple autour de jeunes sclérosés mal à l'aise dans la société contemporaine. Le protagoniste du *Journal d'André* (Bruxelles, Lacomblez, 1885) est un jeune hémiplégique qui, à force de sectionner ses sentiments, se convainc de l'impossibilité du bonheur. *Delzire Moris* (Bruxelles, Lacomblez, 1887) et *Maxime* (Bruxelles, Charles Vos, 1890), eux-aussi hantés par le démon de l'auto-analyse, se suicident suite à leurs échecs personnels<sup>2</sup>. *Hélène* (Bruxelles, Lamartin, 1897) voit se ruiner l'union avec son copain, lui-aussi prénommé Delzire, à cause des infinis questionnements de ce dernier.

Quant aux poèmes en prose du *Fou raisonnable*, ils auraient pu être écrits par n'importe lequel de ces personnages car les souffrances et les angoisses évoquées sont les mêmes<sup>3</sup>. Dans "Crucifiement", le poète se veut un "pâle Christ"<sup>4</sup> ; dans "Douleur" la même idée s'exprime en empruntant à Baudelaire l'image de la chimère : "Ainsi qu'une monstrueuse chimère, la Douleur s'est accroupie sur mon cœur"(JB, nov. 1889, p. 357).

---

<sup>1</sup> Voir tout particulièrement : Jean Pierrot, *op. cit.*, pp. 61-74 ; 80-84 et Jacques Lethève, "Les thèmes de la décadence dans la littérature française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1963, pp. 50-61.

<sup>2</sup> Incapable de prendre de décisions définitives, le premier n'a jamais achevé à force de le polir son livre. Le deuxième n'a pas su se forger à travers le culte des mathématiques cet esprit positiviste qui aurait dû le délivrer de ses angoisses.

<sup>3</sup> C'est du reste avec le pseudonyme Delzire Moris que l'écrivain avait signé dans *La Jeune Belgique* certaines de ses contributions.

<sup>4</sup> Publié pour la première fois dans *La Basoche* en janvier 1886, p. 2.

De son côté, comme son dernier roman, "Nostalgie"<sup>1</sup> met en scène le même drame de l'incommunicabilité entre les sexes de "La Soupe et les nuages" du *Spleen de Paris* et il nous montre la rupture entre un homme aussi assoiffé d'idéal que son modèle français et une femme qui ne partage pas cette tension. La question finale que celle-ci adresse à son amant au moment de la rupture - "- Et seras-tu plus heureux ... là-bas ?"<sup>2</sup> – trahit en plus la lecture de "L'Étranger", pièce liminaire du recueil à peine mentionné<sup>3</sup> dont le protagoniste, lui-aussi fêru d'idéalité, soutient d'aimer "les nuages qui passent ... là-bas"<sup>4</sup>. Étant donné un tel pessimisme, le sujet lyrique ne peut donc que rêver d'évasion : nous avons déjà vu que dans "À Wolkenkuckucksheim", il imagine de s'adonner comme des Esseintes à la recherche de sensations toujours nouvelles, signalons ici que dans "Suburre" (*JB*, juin 1890), le poète cherche à retrouver à travers ses souvenirs l'insouciance de l'adolescence et que dans "Paladin" (*JB*, avr. 1892) il se peint en ancien chevalier du Moyen Âge.

Quant à ce dernier aspect, il nous faut toutefois reconnaître que, en lui consacrant tout le recueil des *Chants des jours lointains*, c'est des Ombiaux qui y a insisté assurément davantage (Bruxelles, Veuve Monnom, 1888). Comme chez Goffin, la fuite dans le passé peut se faire sous deux modalités différentes ; tantôt il s'agit du retour à l'enfance ("Jours lointains", "Portraits", "Choses anciennes", "Souvenirs"), tantôt de la récupération d'un Moyen Âge mythique peuplé des "robustes" chevaliers des croisades<sup>5</sup>. En paraphrasant un passage d'À *Rebours* que des Ombiaux cite en exergue de la toute première composition du volume<sup>6</sup>, ce n'est de fait qu'en se réfugiant dans ces époques révolues que l'artiste, "homme de talent" qui n'arrive pas à "s'harmoniser" avec le "pénitencier de son siècle", peut retrouver cette aristocratie de l'esprit que le mercantilisme bourgeois avait désormais corrompue.

À ce propos, l'une des pièces les plus emblématiques du recueil est sans doute "Le Dernier Duc de Taillenmark", un conte merveilleux dont l'analyse corrobore qui plus est

---

<sup>1</sup> Dans *La Jeune Belgique* (novembre 1889, pp. 355-356), le texte n'a pas de titre ; il est baptisé "Nostalgie" dans le recueil.

<sup>2</sup> Cit., p. 356.

<sup>3</sup> À "L'Étranger", l'auteur a emprunté aussi la forme dialogique du texte. Comme on l'a dit, l'influence du français sur le belge a été bien remarquable. Faute d'espace, nous ne pouvons pas rapporter ici toutes les pièces redevables pour leurs thèmes ou leurs formes à Baudelaire. Signalons toutefois à titre d'exemple, ces poèmes révélant une même conception de la femme : "Suggestion", "Tes Yeux", "Duplicité", "Feinte", "Linostolie".

<sup>4</sup> Cit., p. 75.

<sup>5</sup> L'auteur prend aussi soin de s'apparenter ces personnages en les montrant dans les portraits des ancêtres de la famille ; voir à ce propos "Portraits".

<sup>6</sup> Cit., p. 7. Dans À *Rebours*, ce fragment est contenu dans le chapitre XIV (Paris, Flammarion, 2004, p. 209).



la reproche d' "avoir beaucoup lu, et quelquefois, peut-être un peu trop retenu" que Jules Destrée a adressée à son auteur<sup>1</sup>. La description du protagoniste "dernier rejeton d'une race de rudes guerriers" qui, "le bras appuyé contre la balustrade de la terrasse" de son palais "regarde distraitement de ses yeux fiévreux d'insomnie et de rêve l'immensité du paysage" et "penche tristement la tête" comme "accablé d'un mal secret"<sup>2</sup> correspond de fait presque littéralement avec celle du "Dauphin" d'Albert Giraud cité en épigraphe : "[...] un gracile et rose enfant princier" qui "accoud[é]" "[a]u balcon d'une vielle et royale demeure" "pleure d'être heureux" et "[p]lie adorablement [sa tête lasse] sous l'orgueil de sa race, / comme sous un tragique et trop pesant cimier"<sup>3</sup>.

Tous les deux héros souffrent du reste du même mal, soit l'impossibilité d'accomplir les emprises magnifiques de leurs ancêtres. Vivant en un siècle que le versificateur d'*Hors du siècle* peint comme "vil" et "athée" et déjà soumis, malgré leur jeune âge, aux premiers "appel[s] de la chair", ceux-ci sont en effet accablés par un état d'angoisse dont la seule issue possible est représentée par la perte dans la rêverie<sup>4</sup>. Les projets de grandeur que le "frêle" et "petit" duc de Taillenmark arrive à formuler n'ont toutefois qu'une courte durée car, s'élevant des fleurs qui l'entourent, une voix mystérieuse, répétant constamment la même question, vient bientôt ridiculiser et détruire tous ses plans :

Et puis, enfant ?  
Et puis ? il soumettra le monde, les hordes sauvages et les nations  
inconnues obéiront à sa loi.  
[...] et puis ?  
Et puis ? il domptera l'océan, et l'immensité des mers reconnaîtra sa  
puissance.  
Et toujours la voix fatale et mystérieuse murmurait son effrayante  
interrogation [...]<sup>5</sup>

Peu de temps après, le jeune homme disparaît en tombant dans un fleuve ; c'est que, comme il est dit lors du décès de la vierge de "La Fenêtre", femme idéale et pure dont le

---

<sup>1</sup> "Chronique littéraire : *Chants des jours lointains*", *La Jeune Belgique*, juin 1888, p. 201. - En réalité, la paternité de ce commentaire reste plutôt douteuse. Signé des initiales "G. D.", Suzanne Bernard l'attribue à George Destrée (*op. cit.*, p. 476) alors que dans son compte-rendu de *Vers de l'espoir* ("Chronique littéraire : *Vers de l'espoir*", *La Jeune Belgique*, décembre 1891, pp. 442), Giraud le rapporte à son frère Jules ; ce qui ne change rien en réalité pour nos recherches.

<sup>2</sup> Cit., pp. 88-89.

<sup>3</sup> Albert Giraud, *Hors du siècle*, Paris, Vanier, 1888, pp. 47-48.

<sup>4</sup> Giraud écrit : "[...] vierge et déjà fatigué de la femme / [le jeune prince] semble [...] prier le ciel d'été de lui montrer enfin / Le songe de son cœur"<sup>4</sup> (*Ibidem*, p. 48).

<sup>5</sup> Cit., p. 95.

sujet lyrique rêve dans "Pour la seule", aucune place n'est prévue dans le monde actuel pour la fierté et la noblesse anciennes : "une race trop pure pour rester ici-bas"<sup>1</sup>.

Le même drame se poursuit dans la première partie des *Vers de l'espoir* où l'on voit toutefois se mettre en scène une certaine forme de révolte contre le matérialisme et le positivisme ambiant. Les premières pièces, "Avis" et "Notification", sont une véritable déclaration d'intentions aux lecteurs. L'écrivain qui cherchait un antidote contre le matérialisme bourgeois et la conception utilitariste de la littérature construit sa tour d'ivoire<sup>2</sup> et invite tous ceux qui croient trouver dans sa production une satisfaction immédiate de leurs bas instincts à s'en tenir à l'écart ; "le majestueux silence de la pensée" qui y règne pourrait troubler leur sérénité et les obliger – ajoute-t-il ironiquement – à "payer le médecin"<sup>3</sup>.

Différemment que dans les *Chants*, ici, le bourgeois qui incarne tout ce à quoi le poète s'oppose est explicitement décrit. Pour des Ombiaux, il est un estimateur des plaisirs les plus grossiers - les "voluptueux" spectacles du "Cirque" et de la "souffrance" – et pour le représenter, l'écrivain recourt au champ lexical de l'animalité :

[...] ces yeux de gens qui mangent, de gens qui ruminent, de gens repus  
fixés sur moi. Ces yeux bovins que pas une pensée n'agite<sup>4</sup>.

Dans la troisième pièce du recueil, "Confidence", le modèle de des Esseintes réapparaît enfin encore plus carrément. Névrosé, incapable d'accomplir les grandes actions dont il rêve et déçu de l'étroitesse d'esprit de ses contemporains, le poète cherche à se retirer du monde et il rappelle par là le héros de Fontenay-aux-Roses. Cette fois-ci, l'isolement est pourtant tout intérieur et il ne coïncide plus avec un lieu physique précis :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>2</sup> Quant à l'idéologie de la tour d'ivoire, la position de des Ombiaux évolue sensiblement au cours des années. Au début de sa carrière et donc dans ce recueil, il y voyait une manière pour s'échapper d'une littérature qui se proposait exclusivement la fonction pratique de soutenir la mise en place de la nation, un rôle qu'elle partageait d'après lui avec le conte du terroir : "S'attacher à la terre natale ou se réfugier dans la tour d'ivoire furent, pour la littérature de notre pays, les seuls moyens de ne pas se laisser détourner de ses devoirs et de ses buts par des partis politiques profondément divisés qui ne s'intéressaient qu'à ce qui pouvait les servir, au lieu de ne considérer que l'intérêt supérieur de la patrie" ("Le Conte", Extrait de *Sambre et Meuse, Bulletin des cercles des XV*, Bruxelles, s.d., p. 3). Par la suite, au moment où il abandonne la *Jeune Belgique* pour fonder avec Eekhoud, Demolder et Delattre l'organe concurrent *Le Coq Rouge* (mai 1895 - mars 1897), il refuse la tour d'ivoire et commence à voir dans la littérature régionaliste à laquelle il s'était désormais dévoué une possible forme de réaction à l'artificialisme usé de certains écrivains décadents et à l'attitude propre aux défenseurs les plus intransigeants de l'*art pour l'art* à se confiner dans "de vieilles tours lézardées, prétendant qu'elles étaient d'ivoire"<sup>3</sup> ("Nous tous", *Le Coq Rouge*, septembre 1896, p. 194).

<sup>3</sup> Cit., pp. 8-9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 7.

[...] après avoir vécu dans un pays, une ville, une maison, je ne veux plus vivre qu'en moi-même, contemplant ce qui fut en les siècles et qui est en toute chose et qui sera toujours [...]¹.

Dans les deux sections suivantes du recueil, le désespoir laissera toutefois la place au soulagement de l'homme qui retrouve son Dieu et ce sera précisément comme le compte-rendu poétique d'un parcours vers la rédemption que *Le Triomphe du Verbe* sera lu par ses contemporains. À *L'Art Moderne* on parlera même de "visions d'un croyant²". Comme on l'a noté plus haut, une telle lecture est de toute façon trompeuse car dans ses pièces, des Ombiaux ne s'inspire pas vraiment de sa vie mais il se limite plutôt à réélaborer avec des visées stratégiques un mythe littéraire à l'époque assez courant.

Comme on l'a annoncé, il n'en est pas d'ailleurs trop différemment pour Goffin qui, encore plus que le thudinien, a pris un certain plaisir à entretenir entre sa condition et celle de ses personnages une certaine confusion. En particulier, dans le *Journal d'André* et dans *Delzire Moris*, il est indirectement laissé entendre que le narrateur externe qui par sa profession de journaliste semble coïncider avec l'écrivain lui-même est lui-aussi atteint par les troubles mentaux des sujets dont il introduit les histoires. Dans tous les deux cas, il est bien spécifié en effet que celui-ci se trouve en possession des écrits intimes d'André et de Delzire parce que ces derniers les lui ont confiés en raison d'une certaine communauté d'esprit ; remarquons dans le premier roman, l'expression "identités jumelles³"

Cependant, bien que accueillie par ses premiers biographes⁴, cette fable du jeune sclérosé sauvé par la religion et par la rencontre avec sa future femme⁵ mal s'adapte à l'intense activité littéraire et professionnelle que l'auteur menait à l'époque. Entre 1883 et 1885, c'est-à-dire au moment de la composition des premières pièces d'*Impressions et sensations*⁶, marquées par le même pessimisme des proses suivantes, on le voit par exemple à la direction de *Tablettes littéraires* (1<sup>er</sup> octobre 1883 et le 1<sup>er</sup> mai 1884), périodique auquel avaient contribué tant Camille Lemonnier et Théodore Hannon que Banville et Huysmans⁷. Plus tard, pendant qu'à *La Jeune Belgique* ses contributions

---

¹ *Ibidem*, p. 14.

² Cit., p. 367.

³ *Journal d'André*, cit., p. 11.

⁴ Voir Henri Davignon, *op. cit.* et Gustave Vanzype, *op. cit.*

⁵ La rencontre avec sa femme, Hélène Canivet, date de 1897, d'où le nom de la protagoniste féminine de son dernier roman. Sœur de Gabrielle Montald, femme du peintre Constant Montald, Hélène est l'auteure d'un recueil de poèmes en prose et de poésies en vers libre, à savoir *Le Branle*, Bruxelles, Lacomblez, 1904.

⁶ Voir à ce propos les dates de compositions indiquées par l'auteur en bas de ses contributions à *La Basoche*.

⁷ Voir Gustave Vanwelkenhuyzen, "Arnold. Goffin et J.-K. Huysmans", cit., p. 228.

devenaient de plus en plus nombreuses, à la Régie des télégraphes il escaladait tous les niveaux de la hiérarchie pour en devenir le directeur<sup>1</sup>. Si vraiment ses problèmes de santé<sup>2</sup> lui ont causé une crise névrotique, celle-ci n'a bien évidemment pas pu être aussi grave qu'il le laissait penser dans ses écrits.

Un discours pareil pourrait être tenu à propos de Verhaeren dont la "trilogie noire" contemporaine de la plupart des poèmes en prose<sup>3</sup>, a été souvent interprétée comme le produit d'une crise nerveuse à laquelle le mariage avec Marthe Massin en 1891 aurait apporté un apaisement<sup>4</sup>. Paul Aron remarque qu'une telle réception se heurte en réalité à plusieurs contradictions : tout d'abord, les années de 1886 à 1890 représentent pour le poète une période prolifique pendant laquelle il collabore contemporanément à plusieurs revues ; deuxièmement, des poèmes aux tons pessimistes ont été composés aussi après l'union avec sa femme – *Les Villages illusoires* (1895) reprennent certains thèmes de la crise, tout comme *Les Flambeaux noirs* annoncent parfois le renouveau qui s'opère dans *Les Villes tentaculaires*<sup>5</sup>. Chez Verhaeren aussi, la crise relèverait donc de l'approfondissement d'une thématique littéraire plutôt que d'un épisode biographique ; du reste, la maladie n'a jamais atteint chez lui le degré de gravité que font entrevoir ses poèmes et l'auteur lui-même a laissé un indice en ce sens dans la "Confession de poète" donnée à *L'Art Moderne* le 9 mars 1890 : "La maladie qui n'est que physique, je l'ai presque cultivée, parce qu'elle me jetait en des situations morales que je recherchais pour ma bataille" (p. 76).

Ceci dit, il nous faut toutefois préciser qu'il existe entre ces auteurs une différence capitale. Bien que Verhaeren subisse lui-aussi l'influence de ses prédécesseurs et qu'il reprenne un sujet comme celui de l'auto-analyse qui était à l'époque bien répandu<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Bien que cela ne se produise pas pendant les années qui nous occupent ici, rappelons que son parcours littéraire sera enfin couronné par l'élection aux deux académies les plus remarquables du pays : en 1921, il accède à la "Destréenne", en 1925, à la "Thérésienne".

<sup>2</sup> Il était asthmatique et cardiaque.

<sup>3</sup> Voir à ce propos Jean-Pierre Bertrand, "Verhaeren et la question du poème en prose", cit., pp. 7-37.

<sup>4</sup> Voir à ce propos le texte à peine cité aussi bien que le chapitre déjà mentionné plus haut "Crise ou décadence ?" dans l'étude consacrée à l'auteur par Jacques Marx.

<sup>5</sup> Voir Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., pp. 173-202 et, quant à cet aspect, tout particulièrement, pp. 173-175.

<sup>6</sup> Comme il est noté par Christian Berg, cette frénésie de l'autoanalyse que nous avons rapportée à l'exemple en ce sens le plus éclatant, celui de des Esseintes, avait appartenu aussi à Baudelaire, à Verlaine, à Lautréamont et à Barrès aussi bien qu'à plusieurs peintres bien connus par Verhaeren comme Grunewald, Knopff, Moreau et encore ce Redon à qui l'écrivain avait demandé d'illustrer les couvertures des trois volumes de la "trilogie noire". Voir Christian Berg, "Postface", Émile Verhaeren, *Les Villages illusoires*, Bruxelles, Espace Nord, 2016. Quant à l'influence des prédécesseurs sur les poèmes en prose de Verhaeren, voir aussi la comparaison de Jean-Pierre Bertrand entre "Un Mot" (*La Société Nouvelle*, 31 décembre 1888) et "Le démon de l'analogie" de Mallarmé dans " 'Un mot' de Verhaeren. Une introduction aux poèmes en prose (1887-1895)", *Textyles*, n. 11, 1994.

différemment de des Ombiaux, ce poète refuse toute fuite dans la rêverie. Dans la "Confession de poète" à peine citée sa position à ce propos est bien claire :

Contrairement à ceux qui se réfugient dans le rêve et s'y bâtissent des maisons d'or et de nuées, je n'ai jamais cessé de regarder la vie réelle et de me laisser tenter par elle. Elle m'intéresse comme un ennemi fort et subtil ; je la hais avec toute ma haine, mais je considère comme une espèce de lâcheté et comme une désertion d'aller loin d'elle se bâtir un palais imaginaire, qu'on sait faux, et qui, par conséquent, ne porte aucun remède à la morosité de l'existence. (*Ibidem*)

En reprenant à son propre compte la bataille de "L'Heautontimorumenos" de Baudelaire, Verhaeren préfère pratiquer ce que Jacques Marx a décrit comme un "dolorisme systématisé"<sup>1</sup> : il se fait "victime et bourreau" de lui-même, sollicite sa douleur et tire de son analyse une plus profonde connaissance de soi et du monde<sup>2</sup>. Jean-Pierre Bertrand a écrit à ce propos :

Il s'agit de regarder le réel, de l'affronter sans détour dans un corps à corps qui n'évite pas le deuil et la tristesse des choses. Il s'agit même de la scruter, de l'examiner comme un malade pour mieux détecter les blessures de l'âme<sup>3</sup>.

On comprend bien alors pourquoi dans "Autour du foyer", poème en prose publié pour la première fois dans *La Société nouvelle* en mars 1894, la douleur a pu être décrite comme "la plus sainte et la plus profonde joie qui soit sur terre" :

Je ne sais pourquoi, ce soir, en cette auberge de village, en Thuringe, me vint d'abord lentement, mais ensuite avec une ferveur poussée jusqu'aux pleurs, le respect ardent et bientôt le culte à mains jointes du désespoir humain. [...] Non. Ce n'est point la vie triomphante et glorieuse, la vie qui parle haut, qu'il faut aimer à travers le temps, mais bien les taches de sang, la meurtrissure des chaînes portées, l'outrage féroce et l'infortune. L'humanité belle, c'est l'humanité meurtrie, la violente et l'exaltée de la douleur, la chercheuse de vie à travers la mort, la triste du front et des yeux au sommet de tous les calvaires. [...]

M'ouvrir le cœur à la tristesse comme se fend un roc aux chocs des flots ! Me plonger au fond des lacs de l'amertume pour en surgir maître de moi-même, fût-ce de ma ruine ! Et ce que j'appelais, ce n'était guère une douleur résignée et chrétienne, mais une douleur fière, haute, presque insolente : celle qui se sait d'accord avec la vie, qui s'affirme primordiale, contemporaine de

---

<sup>1</sup> Cit., p. 236.

<sup>2</sup> Quant à l'influence de Schopenhauer sur un tel choix, voir Christian Berg, " 'Se torture savamment' : une lecture schopenhauerienne de la Trilogie noire", cit.

<sup>3</sup> " 'Un Mot' de Verhaeren. Une introduction aux Poèmes en prose", cit., p. 104. - Rappelons que dans une lettre à René Ghil, en se référant à la trilogie noire qui partage plusieurs motifs des poèmes en prose, le poète avait déclaré qu'il avait intention d'écrire un livre intitulé précisément "se torturer savamment". Voir *Ibidem*.

l'être. Le bonheur n'est qu'un rêve de proportion humaine : il est à jamais condamné par l'idée qu'on s'en est faite. [...]

Non, l'enfer n'est point le châtement, c'est la haute existence tragique et violente des forts et des tenaces, c'est la trempe qu'il faut aux aciers purs de la volonté ! <sup>La douleur est la plus profonde joie qui soit sur terre !</sup>

"Tout seul", autre poème en prose donné à *La Société nouvelle* en octobre 1887, met de son côté bien en évidence les manières par lesquelles le poète parvient à travers la douleur à une plus profonde connaissance de soi. Dans l'extrait suivant notons comment les "mares" se font miroir de la souffrance - exprimée à travers les symboles de la passion du Christ - et la lui renvoient sous forme d'une image externe plus facile à saisir ; c'est le motif du miroir<sup>2</sup> cher au symbolisme :

Nœuds tordus comme un supplice, flèches dardées comme des peines, croix larges comme des souffrances, tenailles titanisées<sup>3</sup> comme des angoisses, clous parmi le sang, épines dans le crâne ; oh ! la passion totale à travers mon désir de crier, de pleurer, de mordre et de mourir avec de la rage, de l'amour, de la bonté, de la terreur et du pardon ; la passion totale, en ma chair et mon âme, et surtout ni Dieu, ni ciel, ni rien – rien ! si ce n'est qu'une plaine vide, avec ses mares mirantes pour refléter et les épines et les clous et les tenailles et les croix et les flèches et moi-même, tout seul, infiniment, là-bas !

À ce point-ci, l'écart avec Goffin et des Ombiaux est bien visible. Quoique chez ceux-ci, la rêverie soit activement recherchée comme dans "À Wolkenkuckucksheim" ou dans "Le dernier duc de Taillemark" où le jeune patricien se réfugie dans la pénombre des bois pour favoriser la perte dans le songe, le rapport des deux auteurs au réel reste somme tout passif : que ce soit dans le rêve ou dans la tour d'ivoire, ils ne font de fait que se cacher et leur état de crise ne se termine que grâce à une intervention divine externe qu'ils se limitent à recevoir. Au contraire, Verhaeren fait preuve d'une ouverture à l'extérieur qui, malgré le surplus de douleur qu'elle peut entraîner, est active et lui permet ainsi de s'acheminer le long d'un parcours dialectique qui, résolu les contradictions d'un rapport au monde amère, le conduira, tout comme on l'a vu dans "Les Villes", sur des positions plus optimistes. Dans "La Cabine" (*La Société Nouvelle*, nov-déc. 1891) où, comme l'indique Bertrand, le lieu du titre, entièrement constitué de miroirs, renvoie au poète sa propre intériorité fragmentée, ce changement est déjà bien remarquable ;

---

<sup>1</sup> *Poésie complète. Poèmes en prose*, p. 277.

<sup>2</sup> Il serait trop long de donner ici une liste de tous les contributions concernant la question du miroir symboliste ; limitons-nous à signaler l'étude de Guy Michaud, "Le thème du miroir dans le symbolisme français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. pp. 199-216.

<sup>3</sup> Création lexicale de Verhaeren qui joue sur les deux sens, celui de "titané" et de "tétanisé", renvoyant à la fois à l'angoisse et au corps chimique. Voir les notes de Bertrand au poème dans *Poésie complète. Poèmes en prose*, cit., p. 132.

Verhaeren y déclare sa volonté de "parcourir l'univers" et il y soutient également de ne pas vouloir revenir "à l'endroit quitté", à savoir cette période morne dont peu à peu il se délivre "afin de réaliser pour moi seul et en moi l'image de l'infini"<sup>1</sup>. Sans vouloir apporter un jugement de valeur sur Goffin et des Ombiaux, en conclusion, nous pouvons donc soutenir que leur position est beaucoup semblable à celle des poètes pessimistes auxquels Verhaeren fait référence dans "Confession de poète" :

Le pessimisme n'est qu'une étape banale vers un état d'âme plus aigu. Si la douleur était considérée et apprise comme normale ou simplement comme un tremplin vers une sorte d'exaltation héroïque de la pensée, les gammes si superficiellement mineures de notre poésie, qui se flue aujourd'hui bien plus qu'elle ne se vit, ne se feraient point aussi bêtement bêtantes (cit., p. 76)

#### **4. 9 Des aquariums : Verhaeren et J. Destrée**

En conclusion de ce cadre sur les thèmes et les motifs majeurs des poèmes en prose des deux revues, il nous faut consacrer de l'espace à l'une des images les plus exploitées de la fin de siècle, à savoir l'aquarium qui, dans notre corpus, a été repris tant par Jules Destrée dans *Les Chimères* que par Verhaeren dans l'un des rares poèmes en prose donnés à *La Wallonie* (mai 1890, pp. 161-162)<sup>2</sup>.

Dès qu'autour des années 1850 le naturaliste Philip Henry Gosse et le chimiste Robert Warington avaient mis au point en Angleterre ce qu'ils nommaient un "aquarium équilibré", c'est-à-dire un réservoir de verre permettant d'entretenir sur une longue durée des animaux et des plantes aquatiques, en Europe ces appareils avaient commencé à proliférer un peu partout et, quoique conçus au début comme un instrument de recherche et de divulgation scientifique, ils étaient bientôt devenus un véritable spectacle pour les yeux. Dans les maisons les plus aisées, on en faisait un élément du mobilier glorifiant le statut des maîtres ; dans les expositions publiques, on les dotait de toute une série d'appareils visant à susciter l'étonnement des observateurs.

Si la "Fish House" inaugurée en 1853 au Zoo de Londres consistait essentiellement de bassins positionnés sur des tables, l'aquarium du Jardin d'acclimatation ouvert à Paris en 1862 était en effet déjà plus spectaculaire. Quatorze réservoirs disposés l'un après l'autre comme si c'était des tableaux sont étalés le long d'un vaste couloir en style néoclassique et la lumière provenant exclusivement du haut de ces récipients fait tout verser dans une pénombre aux nuances vertes ; Gautier a écrit :

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 223 ; pour l'analyse de Bertrand, voir dans le même volume, p. 224 et dans l'article cité ci-dessus, pp. 104-105.

<sup>2</sup> Une indication en bas de page date cette pièce de 1889.

Au bout de quelques minutes l'illusion est complète. Le sentiment de la proportion se perd. Quant aux poissons, pénétrés de lumière, ils sont d'une translucidité féerique [...]<sup>1</sup>.

Au cours des années suivantes, l'élément scénographique deviendra de toute façon encore plus époustouflant : à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1867, au Champ de Mars, une entière salle d'aquarium est aménagée sous terre et les bassins – dont l'un suspendu sur les têtes des visiteurs – sont disposés de sorte à donner l'impression de se retrouver sous l'eau ; en 1869, à l'aquarium de Berlin on pourra enfin admirer les réservoirs en se promenant directement parmi des caves, des rochers et des récifs de corail.

Bien évidemment, les lettres et les arts commencent eux-aussi à s'intéresser à ces attractions et les aquariums finissent par devenir l'un des motifs les plus courants de la production de la période : Verne s'en inspire pour la composition de *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870) ; Flaubert s'y réfère lors d'un passage évoquant les "bêtes de la mer" dans *La Tentation de Saint Antoine* (1874) ; au Salon de 1880 le peintre Gustave Moreau présente sa *Galatée* au milieu d'un décor aquatique reproduisant ces effets de lumière qui avaient enchanté ses contemporains. Naturellement liée au motif de l'eau et du végétal, c'est parmi les décadents et les symbolistes que cette nouveauté connaîtra toutefois le plus de succès : l'aquarium rempli par des Esseintes par de "merveilleux poisson mécaniques<sup>2</sup>" artificiels est bien connu, rappelons aussi celui auquel Laforgue dédie le poème en prose publié en mai 1886 dans *La Vogue*<sup>3</sup>.

Peuplé par des créatures bizarres jamais vues auparavant et répondant à des lois naturelles différentes de celles auxquelles l'homme est accoutumé sur terre, l'aquarium sera surtout associé à la dimension onirique, elle-aussi obéissant à une logique différente, et plus généralement, à la représentation de cette intériorité profonde que, comme les créatures qui bougent dans ces viviers, les poètes ne saisissent que par moments. D'ailleurs, comme il est démontré par Natascha Adamowsky<sup>4</sup> à travers une longue série

---

<sup>1</sup> "L'aquarium du Jardin zoologique", *Paris et les Parisiens*, Paris, *La boîte à documents*, 1996, p. 298 (1<sup>ère</sup> éd. : *Le Moniteur Universel*, 9 décembre 1861).

<sup>2</sup> À Rebours, cit., p. 57.

<sup>3</sup> Au début, ce texte appartenait en réalité à la nouvelle encore inédite *Salomé* ; quand celle-ci est publiée dans ce même périodique le mois suivant, le passage relatif à l'aquarium n'y figure pas et il y sera réintégré seulement à l'occasion de l'édition en volume. – Notons que tant Huysmans que Laforgue avaient visité l'aquarium de Berlin ; le premier traite de cette visite dans l'un des textes du volume *De Tout* (Paris, Stock, 1902).

<sup>4</sup> *The mysterious science of the sea*, London, Pickering & Chatto, 2015, pp. 101-174. Sur les aquariums, outre les documents cités, voir aussi : Camille Lorenzi, "L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870)", *Sociétés & Représentations*, vol. 28, n. 2, 2009.



d'exemples que nous ne pouvons pas rapporter ici, ce que les écrivains de l'époque appellent encore "âme" en attribuant à ce terme une valeur non plus morale ou religieuse mais psychique et que Freud définira plus tard "inconscient"<sup>1</sup> a toujours été relié par le passé à l'image de la mer et à l'idée de profondeur et, par conséquent, lors de l'apparition des aquariums, ces appareils ont pu vite devenir une métaphore de cet univers inconnu et mystérieux que chacun de nous porte en soi. Rodenbach l'explicite bien dans son "Aquarium mental" (*Les vies encloses*, Paris, Charpentier, 1896) :

L'aquarium, toujours frissonnant, est étrange / Avec son eau qu'on ne sait  
quoi ride et dérange [...] Aquarium troublant ! Limbes et crépuscule ! / Songe  
vague et visqueux qu'on craindrait d'avoir eu ! / État intermédiaire et  
qu'aucun ne discerne / Symbole de notre âme et du sommeil humain / Où  
toujours quelque songe erre, fleurit ou nage (pp. 17-18)

Bien mis en évidence dans cette composition est d'autre part aussi la verticalité du regard du spectateur de l'aquarium, semblable de ce point de vue à celui de l'homme qui fouille en lui-même :

L'aquarium où le regard descend et plonge / Laisse voir toute l'eau, non  
plus en horizon, / Mais dans sa profondeur, son infini de songe, / Sa vie  
intérieure, à nu sous la cloison. / Ah ! plus la même, et toute autre qu'à la  
surface ! [...] Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence ! / Elle est, comme  
en du verre, enclose en du silence, / Toute vouée à son spectacle intérieur, / À  
sa sorte de vie intime et sous-marine, / Où des rêves ont lui dans l'eau tout  
argentine. / Et que lui fait alors la Vie ? / Et qu'est-ce encor / Ces reflets de  
surface, éphémère décor ?" (pp. 6-7).

C'est dans cette même lignée que s'inscrivent les deux poèmes dont il est question ici.

### ***L'"Aquarium" de Verhaeren***

Le beau rêve et silencieux que ce glauque aquarium de mes pensées [...].

Formule initiale de la composition, cet anacoluthie révèle dès le début la fonction que Verhaeren attribue à l'objet indiqué dans le titre. Comme il est bien mis en évidence par l'emploi du mot "miroir" dans les passages suivants, l'aquarium est dans cette pièce une symbolisation de l'intériorité du poète :

---

<sup>1</sup> Voir Jean Pierrot, *op. cit.*, pp. 151-157.

[...] quelle agitation de miroirs en cette armoire, où – topazes colossales – les feux réverbérés des lustres et des lampes semblent, depuis des siècles, en des écrins dormir !<sup>1</sup>

Réduite à un bassin, une telle intériorité devient observable de l'extérieur mais, malgré cela, pour les observateurs, aucune compréhension n'est possible :

Et toujours mes pensées, lentes en ce cristal de fluidités nageantes, songent, heureuses et belles : qu'elles n'importent, devant les carreaux de leur palais, ces faces rondes de la bêtise trouées d'interrogation niaise ! Seules ! en ce remous de visages gras et curieux, les nez aplatis contre les vitres ; seules ! en ce peuple d'yeux fixes qui regardent, sans comprendre et comme indignés, leurs écailles étrangement d'or, leurs nageoires frêles comme des ailes, leurs voyages monotones autour d'une toujours même émeraude d'eau, leurs siestes longtemps immobiles entre deux pierres moussues et toute leur vie passive et voluptueusement froide.

Dans le dernier paragraphe, le sens social d'une telle image se fait évident et porte sur l'incompréhension du poète par la société :

Ainsi vivent-elles mes pensées parmi des gemmes bulbeuses, en ce cristal de fluidités nageantes et telle serait leur existence à tout jamais pavoisée, si l'une d'elles, certes, un jour, fatalement, par simple désir d'absurdité, ne devait casser la glace d'illusion et de splendeur et, choyante hors du mirage, entraîner toutes les autres sur le trottoir, où de brutales servantes, modèles de propreté et d'ordre, les pousseront à coups de balai vers les égouts infinis.

D'ailleurs, ce paysage intérieur est tellement complexe qu'il ne se révèle que dans de rares instants de lumière et que le poète lui-même n'arrive pas à l'appréhender à fond. Notons à ce propos comment en insistant sur les jeux de lumières et sur les mouvements des animaux, comparés à leur tour à des gemmes et des topazes (autre motif typique de la fin de siècle), Verhaeren décrit ses pensées comme des entités continuellement en fuite dont le saisissement est par conséquent soit impossible soit illusoire :

Clares et fuyantes ainsi que des soies et des moires, c'est lentes et lentes qu'elles vont, mes pensées, en ce cristal de fluidités nageantes ! Parmi les jardins émeraude, sur des de fragiles pavois de perles, au fond de subites maisons de nacre, aussitôt que construites – disparues, c'est de l'illusion d'or, d'argent, de pourpre, de lunes et de soleils, certes ! avec le rien au bout. Mais qu'importe ! Le mensonge su, le rêve percé à jour, que charmants à cause de leur fausseté même ! Et voici en cette fantasmagorie claire et trompeuse, voici de graciles spectres de naïades balancées en des arcs-en-ciel et des nymphes nées et mortes en l'éclair d'un rai de prisme et des ondines en des niches de

---

<sup>1</sup> Remarquons également la répétition de la diphtongue "oi" et de la consonne liquide "r" qui nous renvoient au gargouillement de l'eau qui coule, une idée que la première phrase du deuxième paragraphe transforme en images : "Claires et fuyantes ainsi que des soies et des moires, c'est lentes et lentes qu'elles vont, mes pensées, en ce cristal de fluidités nageantes !".

saphirs, sur des bouches de fleurs ouvertes, comme des poupées de verre, endormies.

Quant à sa structure globale, malgré quelques irrégularités, ce texte s'inscrit dans le même filon de ceux qu'il avait donnés à *La Société nouvelle* en 1886 ("Les Tours", "Les résidences", "Les petits cimetières", "Dans La campagne", "La Statue") et qui se caractérisaient par la réitération constante et régulière d'une phrase au début ou à la fin de chaque paragraphe ; voyons de fait que, quoique pas précisément au même endroit, l'expression "mes pensées, en ce cristal de fluidités nageantes" revient identiquement tant au début des deux paragraphes centraux que, avec la présence d'une variation, au début du dernier : "mes pensées parmi des gemmes bulbeuses, en ce cristal de fluidités nageantes"<sup>1</sup>. Ce qui par contre est nouveau est le recours à une syntaxe totalement déstabilisante car si dans ses compositions les ellipses, les anacoluthes et des polysyndètes qui accumulent jusqu'à saturation ne sont par rares<sup>2</sup>, ici la dislocation des membres de la phrase atteint un niveau de complexité jusqu'alors inédit et cela aux frais de la compréhension. Rapportons à ce propos le premier paragraphe et remarquons les distances qui interviennent entre les verbes et leurs sujets ou les noms et leurs adjectifs aussi bien que le sens suspendu de la première phrase sans verbe :

Le beau rêve et silencieux que ce glauque aquarium de mes pensées, parmi des gemmes bulbeuses, nageantes. Bloc d'eau massive, qui s'illustre d'une vie soudaine de lueurs et de pierres. Un flot remue-t-il ? — Dites, alors quelle agitation de miroirs en cette armoire, où — topazes colossales — les feux réverbérés des lustres et des lampes semblent, depuis des siècles, en des écrins dormir ! Sommeils de joyaux les yeux ouverts ; fleurs qui brûlez, boréales ; longues lumières vaguement vêtues. Tandis que le hall de nitre et d'or, pardessus, carre sa châsse – et resplendit.

Un tel choix n'est cependant pas gratuit ; comme il est écrit par André Fontaine, dans ce poème, Verhaeren a probablement senti l'exigence d'emprunter à Mallarmé son langage hermétique pour pouvoir bien traduire la complexité de son "moi étrange"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Par les nombreuses reprises et répétitions qui les caractérisent, la structure globale des poèmes en prose de Verhaeren correspond à celle du poème formel reconnu par Bernard ; citons à ce propos aussi les "Strophes en prose" de 1888 où l'on peut isoler plusieurs anaphores. Comme il est souligné par André Guyaux (*op. cit.*, pp. 240-241) et par Jean-Pierre Bertrand (*Poésie complète. Poèmes en prose*, cit., p. 279), cette organisation symétrique se perd toutefois dans les compositions les plus récentes comme "Recherche" et "Sur le Danube".

<sup>2</sup> Voir dans les études à peine cités pp. 240-241 et pp. 26-27.

<sup>3</sup> *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, pp. 145-146,

### *L' "Aquarium" de Jules Destrée : les monstres des Chimères*

Le poème en prose de Destrée est beaucoup moins complexe et il se présente comme une réélaboration constante des références citées plus haut. Malgré la présence de poissons et de plantes bien vivants, la description de l'aquarium comme une "apothéose de l'invraisemblable et de l'artificiel" est par exemple un clair renvoi à l'engouement de Huysmans<sup>1</sup> pour l'artificiel alors que le "poulpe immonde et redoutable" évoquant "les sombres légendes scandinaves des krakens et des calmars" rappelle de très près celui qu'Aronax et le capitain Némoto observent derrière l'hublot du *Nautilus* dans *Vingts mille lieues sous les mers*.

Parmi les sources du poète, une place de premier choix doit être en plus reconnue à Gilkin dont la citation en épigraphe du "Vivier"<sup>2</sup> révèle comment encore une fois l'aquarium se veut ici aussi une représentation du paysage intérieur du poète : "Mon livre est un vivier profond de marbre noir / Où parfois, te penchant plein d'horreur, tu peux voir / Or et flamme, onduler dans la fange et dans l'eau noire". Chez tous les deux, l'homme qui, comme dans le passage à peine cité, se penche sur le bassin pour pouvoir se connaître plus à fond, n'y retrouve toutefois que des créatures épouvantables ; Gilkin réduit ses "amours" et ses "haines" à des murènes nourries, dans une atmosphère lautrémontienne, "d'enfants et d'entrailles humaines"<sup>3</sup> ; Destrée parle plus généralement d' "une pauvre âme lasse et faible [...] où [...] dans le silence et dans l'ombre, glissent des pensées monstrueuses qu' [on] n'ose s'avouer". Des points de contacts sont de toute façon évidents aussi avec Laforgue : tout comme les Princes du Nord qui admirent le réservoir du palais de Salomé, l'observateur de l'aquarium destréen est un "voyageur" et comme le français, le belge insiste dans son texte sur la disposition des bassins le long d'un couloir.

---

<sup>1</sup> Cette pièce lui est d'ailleurs dédiée.

<sup>2</sup> Paru dans *La Jeune Belgique* en novembre 1887 et repris plus tard dans *La Damnation de l'artiste* (Bruxelles, Deman, 1890) et dans *La Nuit* (Paris, Fischbacher, 1897).

<sup>3</sup> Les murènes de Gilkin sont une représentation des angoisses que l'homme sans Dieu alimente lui-même par une recherche logique et rationnelle qui ne lui apporte pas les réponses voulues et qui empire même son drame : la Pensée est un "Dieu lugubre et noir" qui "dissout tout espoir et toute volonté" écrit-il dans les poèmes de *La Nuit* ("Le Dieu Noir" et "La Pensée", cit., pp. 167, 100). Notons que chez Gilkin la présence de ces images ne se limite pas à cette seule œuvre mais qu'elle revient aussi ailleurs ; dans "La Phoque" (*La Nuit*, cit., p. 74) ses souffrances deviennent par exemple des "squaies ivres de fureur", des "croûtes plates de limules" et des "baveux bivalves ouverts" alors que dans "L'escalier du cœur", ce Satan, prince des rebelles, qu'il avait retrouvé chez Milton et Baudelaire, et dont le culte le tente un moment en proie à sa douleur, devient "un poulpe flasque et hideux" attendant "l'heure de notre mort au fond des ondes noires" (*Ibidem*, p. 216). Sur Gilkin, voir : Henri Liebrecht, *Iwan Gilkin*, Bruxelles, Office de la Publicité, 1941 ; Raymond Trousson, *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, Bruxelles, Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1999.

Ce qui différencie cette pièce de celles de ses prédécesseurs est au contraire une certaine longueur. Le poème s'étendant sur douze pages n'atteint pas un effet d'unité réellement appréciable<sup>1</sup> ; ce que Huysmans avait d'ailleurs déjà reproché à Destrée quand il lui avait envoyé son manuscrit :

J'ai lu, à petites doses, votre manuscrit. [...] L'impression ne m'est point facile à exprimer. Elle se dédouble. Je trouve les sujets curieux, rares souvent - *Les Gargouilles*, le début surtout de *La Chanson du carillon*, la page sur les parapluies, *L'Aquarium*, [...]. Mais où je me sens mal à l'aise, c'est devant l'inconcentré de ces pièces et la langue un peu lâche. En fait de poème (*sic*) en prose, je ne les puis voir que serrés, courts, enfermant 20 phrases de romans, en une. Et c'est là ce que je ne vois pas réalisé dans ces phrases qui manquent un peu de nerfs<sup>2</sup>.

Qui plus est, parfois, certains passages de cette pièce confinent au catalogue zoologique ; dans l'extrait suivant, l'écrivain destine par exemple un paragraphe à chaque espèce ou groupe d'espèces et, comme l'auteur d'*À Rebours* le faisait avec les fleurs dans le chapitre VIII, il se plaît à nommer chaque type de poisson :

Des Truites et des Saumons longs et minces, d'une élégance de torpilleur rapide, qui se tenaient immobiles pour se lancer d'un jet droit de flèche, vers quelque proie aperçue, avides et bornés dans leur opulence grise tachetée de vermillon et de bistre ;  
des Perches, vêtues de gris vert traversé d'anneaux noirs et parées de nageoires rouges, folâtres et charmants ;  
des Mélanotes d'une rose tendre aux reflets d'or ;  
des Goujons et des Ablettes irisées filant vite dans l'eau griffée de leur éclair blanc ;  
des Carpes aux écailles larges, avec des barbillons pendant à leur bouche ronde et bête, massives et pourtant promptes à se recourber souplement ;  
de grisâtres Sterlets hérissés de pointes en scies triples ;  
le Brochet féroce ouvrant une double rangée de dents aiguës ;  
les Anguilles, serpents dévorateurs incroyablement prestes ; et l'effrayant Silure, difforme, aux tons blanchâtres de moisissure...

Le résultat n'est assurément pas le même de l'hypotypose laforguienne :

Des landes à dolmens incrustés de visqueuses joailleries, des cirques de gradins basaltiques où des crabes d'une obtuse et tâtonnante bonne humeur

---

<sup>1</sup> Ce qui tient aussi au manque d'un système de retours réguliers. Les répétitions se limitent ici à la réitération dans le dernier paragraphe de quelques segments déjà parus dans le premier. Nous soulignons les parties répétées : "Peuple mystérieux des ondes profondes, chers monstres verts à la grâce souveraine et lente, chimériques fleurs de pourriture et d'artifice, vous avez rempli d'effroi le voyageur, car c'est sa pauvre âme lasse et faible que lui vous avez tout à coup montrée, son âme où grandissent des chimériques fleurs de pourriture et d'artifice où, dans le silence et dans l'ombre, glissent des pensées monstrueuses qu'il n'ose s'avouer".

<sup>2</sup> Cité dans Raymond Trousson, "L'écrivain", cit., pp. 33-34.

d'après-dîner s'empêchent en couples avec de petits yeux rigoleurs de pince-sans-rire...

Des plaines, des plaines d'un sable fin, si fin que soulevé parfois du vent des coups de queue d'un poisson plat arrivant des lointains dans un flottement d'oriflamme de liberté, regardé qui passe et qui nous laisse et qui s'en va, par de gros yeux, ça et là à fleur de sable, et dont c'est même tout le journal.

Et la désolation de steppes occupées d'un seul arbre foudroyé et ossifié où colonisent de toutes vibrantes grappes d'hippocampes...

Et, enjambés de ponts naturels, des défilés moussus où ruminent, vautrés, les carapaçons ardoisés de limules à queue de rat, quelques-unes chavirées et se débattant, niais sans doute d'elles-mêmes ainsi pour s'étriller...

Et sous de chaotiques arcs-de-triomphe en ruines, des anguilles de mer s'en allant comme des rubans frivoles ; et des migrations à la bonne aventure de nucleus hirsutes, cils en houppe autour d'une matrice qui s'évente ainsi dans l'ennui des longs voyages...

Et des champs d'éponges, d'éponges en débris de poumons ! des cultures de truffes en velours orange ; et tout un cimetière de mollusques nacrés ; et ces plantations d'asperges confites et tuméfiées dans l'alcool du Silence...

Et, à perte de vue, des prairies, des prairies émaillées de blanches actinies, d'oignons gras à point, de bulbes à muqueuse violette, de bouts de tripes égarées là et, ma foi, s'y refaisant une existence, de moignons dont les antennes clignent au corail d'en face, de mille verrues sans but ; toute une flore foetale et claustrale et vibratile, agitant l'éternel rêve d'arriver à se chuchoter un jour de mutuelles félicitations sur cet état de choses...

Oh ! encore, ce haut plateau où, collée en ventouse, la Vigie d'un poulpe, minotaure gras et glabre de toute une région !...<sup>1</sup>

Bien que lui-aussi veuille faire de son aquarium une représentation de l'inconscient humain - "chers monstres verts [...] glissant dans le silence et dans l'ombre, comme des pensées que l'on n'ose s'avouer", Destrée reste donc trop analytique pour tirer de cet imaginaire aquatique les mêmes effets de Verhaeren.

Quoi qu'il en soit, avec ces poissons, Destrée ajoute un autre élément à la liste de monstres à travers lesquels il se proposait de traduire les angoisses de l'homme. En ce sens, au cours de sa carrière, nous l'avons vu en effet se tourner d'abord vers les créatures bizarres de Redon<sup>2</sup>, puis vers l'imaginaire nippon de l'*ukyo-e* et enfin dans *Chimères*,

---

<sup>1</sup> Laforgue, "Salomé", *Moralités légendaires*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 126-128.

<sup>2</sup> D'après Huysmans, Redon aurait été le seul artiste capable d'innover l'imagination monstrueuse du XIX<sup>e</sup> siècle car, différemment de ses prédécesseurs et de ses contemporains, il ne s'est pas limité à associer des parties de différents animaux dans des créatures marquées par un certain gigantisme mais au contraire il aurait ressourcé son imagination dans le domaine de l'infiniment petit en greffant "l'horreur du visage humain" sur des particules qui ne peuvent se voir qu'agrandis au microscope ; pensons par exemple à la planche "Il y eut aussi des êtres embryonnaires" de l'album *L'hommage à Goya*. En faisant cela, Redon aurait aussi dépassé l'imagination des japonais dont les créatures sont trop décoratives pour effrayer vraiment ; voir à ce propos "Le Monstre", *Certains*, Paris, Librairie Plons, 1889, pp. 137-154. – Sur le monstre dans la littérature de l'époque, voir : Évanghelia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

revenir aux planches du lithographe et, plus généralement, à la tradition européenne ; l'autre pièce du recueil portant entièrement sur des monstres, "Les Gargouilles des cathédrales vieilles"<sup>1</sup>, est à ce propos emblématique car elle décrit certaines des créatures effrayantes les plus célèbres de notre histoire. En conclusion de ce paragraphe, il convient alors de s'arrêter brièvement sur les raisons du titre du volume car en réalité, celui-ci n'accueille pas que des textes portant sur des êtres épouvantables.

À côté de textes à peine mentionnés, des ballades vues plus haut, de "L'Inconnue" et d' "Amsterdam"<sup>2</sup> qui focalisent respectivement sur un mystérieux éphèbe et sur les merveilles artistiques de la ville hollandaise, nous pouvons isoler dans ce volume trois autres groupes de proses. À un premier ensemble nous pouvons rapporter toutes ces pièces disant à travers l'évocation de paysage et d'objets divers la nostalgie du poète pour le passé ("Par la Pluie", "Devant la mer", "La chanson du Carillon"<sup>3</sup> et "La Ballade des trains qui passent dans la nuit") et, plus particulièrement, pour les femmes douces et angéliques aimées à l'adolescence ("À une qui est au loin", "La plainte du feu") ; à un deuxième, nous pouvons renvoyer les poèmes focalisant sur l'art, sur le génie poétique et sur l'angoisse déterminée par l'écriture ("Pour célébrer les Russes"<sup>4</sup>, "Humilité", "Le Livre chimérique" et la "Ballade de la souffrance d'écrire"<sup>5</sup>) ; à un troisième, nous

---

<sup>1</sup> Selon une vieille tradition, les gargouilles représentent ici les vices et les péchés des hommes (voir Michael Camille, *The Gargoyles of Notre Dame. Medievalism and the monsters of Modernity*, University of Chicago Press, 2009).

<sup>2</sup> Sous forme de notes de voyage, une première version de cette création a été donnée à *La Wallonie* le 31 mars 1888 ; plusieurs phrases et passages sont de fait identiques. Il serait toutefois oisif d'analyser ici les changements qui se sont produits lors de la transformation en poème ; les observations qu'on pourrait en tirer seraient les mêmes déjà détaillées quant aux deux versions d' "Octobre" de Bertrand ou du "Joujou du pauvre" de Baudelaire.

<sup>3</sup> Il s'agit ici d'un titre thématique décrivant la musique nostalgique du carillon et il ne se réfère pas aux chansons dont nous nous sommes occupés plus haut.

<sup>4</sup> Éloge de ses romanciers russes préférés, l'inscription de ce texte parmi les poèmes en prose doit se lire en relation au "Thyrse" de Baudelaire, éloge à la musique de Liszt. Toutefois, Destrée ne réussit pas à créer le même effet ; sa composition est fragmentée, chaque paragraphe est dédié à un auteur différent – Gogol, Herzen, Tolstoï, Dostoïevski – et aucun symbole poétique ne surgit.

<sup>5</sup> La "Ballade de la souffrance d'écrire" s'inscrit dans le groupe des ballades cité plus haut et, comme dans les pièces déjà vues, Destrée emploie ici aussi des mots en majuscules pour mieux faire ressortir les trois phases du drame sur lequel il s'arrête, à savoir la composition littéraire. Une fois choisi les bons "MOT[S]" et les avoir agencés en "PHRASE[S]", il faudra constituer le "LIVRE" final. Ce dernier restera cependant toujours à réécrire car il ne correspondra jamais à l'idéal qu'on s'en était fait : "Avec quelle joie navrée – écrit-il - l'on compare l'avorton enfanté au rêve de jadis [...] Et quelle désolée jouissance, quel attristant orgueil que se sentir supérieur à son œuvre, et détailler ses infirmités et ses vices [...]". Et c'est précisément dans ces mêmes conditions que nous retrouvons le protagoniste du *Scribe* (Bruxelles, Hochstein, 1883), nouvelle d'Albert Giraud mentionnée par Destrée dans l'envoi de la ballade à son auteur. Ayant réalisé lors de la relecture du recueil qu'il croit avoir à peine achevé que ses poèmes ne sont en réalité qu'une série de réminiscences de ses lectures passées, Jean Hertaut doit tout de suite reprendre la dure besogne de l'écriture. Le renvoi à un personnage qui à cause de son acte de création avorté et, plus particulièrement, à cause de trop nombreuses citations littéraires se définit "Dieu plagiaire" (cit. pp. 24-25) n'est pas de toute façon sans conséquence. Bien qu'il ne vise à développer que le vieil adage associant la quête de la

pouvons reconduire enfin deux contes d'inspiration moyenâgeuses où en entrecroisant les traditions régionales à l'imaginaire symboliste<sup>1</sup>, Destrée nous raconte l'histoire d'une princesse morte pour avoir entrevu l'idéal ("Le Lys de Morteraine") et celle d'un jeune noble qui, nouveau Narcisse<sup>2</sup>, décède pour s'être connu trop profondément en se mirant dans l'eau ("Le Petit Prince").

C'est précisément en relation à une telle richesse de thème et à une vieille tradition critique remontant à La Bruyère et décrivant comme "chimérique" tout livre ayant le même caractère composite de l'animal mythologique en question qu'Évanghelia Stead nous suggère alors de lire le titre des *Chimères*. D'après la même chercheuse, celui-ci pourrait toutefois aussi renvoyer à un autre aspect particulier du volume, à savoir la multitude de renvois intertextuels qui le caractérisent. Comme nous avons eu moyen de le voir, dans ces poèmes, les références à des productions artistiques ne sont de fait pas rares et, qui plus est, dans le volume lui-même un dialogue s'instaure entre les compositions écrites et les dessins qui dans l'édition imprimée sont venus remplacer les vignettes

---

perfection artistique au tourment du poète, de cette manière, Destrée finit de fait par suggérer une comparaison avec ce personnage et donc par mettre encore plus en évidence la présence dans sa "Ballade de la souffrance d'écrire" de références qui confinent à la citation non déclarée. Les "combats obscures contre le mot rebelle" rappellent par exemple de très près le début de l'*Art* de Gautier - "Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle [...]"; la quête pour une "forme éternelle qui vêtira l'Idée comme une armée invincible" est de son côté un emprunt bien évident au manifeste de Moréas et à cette poésie symbolique dont le but était de "vêtir l'Idée d'une forme sensible".

<sup>1</sup> En particulier dans "Le Lys de Morteraine", Destrée reprend la vieille légende mosane des trois vierges qui pour échapper au sac du château se précipitent du haut de la plus haute tour ; voir à ce propos : J. – M. Horemans, "Jules Destrée et les lettres", *Autour de Jules Destrée*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1986, p. 45. On aura remarqué une certaine tentative de la part de Destrée d'inscrire dans ses textes sa Wallonie natale. Comme on l'a dit plus haut, l'écrivain se préoccupait en effet de redonner de la gloire à cette région trop souvent mise en ombre par la Flandre. En réalité, dans les pièces des *Chimères* cet objectif n'est pas vraiment atteint car la Wallonie qu'il met en scène est celle d'un Moyen Âge mythique qui est commun en quelque sorte à toute l'Europe ; la citation des industries du pays ou encore de ses forêts ne nous paraissent pas non plus satisfaire vraiment cette exigence car aucune spécificité du territoire n'est vraiment mise en avant. Des tentatives en ce sens ont été faites dans *La Wallonie* aussi par Mockel ou Demblon qui dans quelques-unes de leur pièces font évoluer au milieu des forêts wallonnes et le long de la Meuse des créatures mythiques comme les fées; rappelons pour le premier, "La Vierge Wallonne" (W, juillet 1886) et "Une fée papillonne" (W, septembre 1886) qui seront par la suite réunies dans *Poèmes minuscules* (Liège, Vaillant-Carmanne, 1886) ; quant au deuxième, citons "Bois de mai" (W, juin 1889), puis édité en volume sous le titre *Au bois de Condroz* (Liège, Faust, 1900). Sur le régionalisme à *La Wallonie*, voir : Andrew Jackson Mathews, *op. cit.*, pp. 43-52.

<sup>2</sup> Lié au motif du miroir et à la problématique de la connaissance, Narcisse est l'une des figures principales de l'imaginaire de l'époque ; voir à ce propos : Guy Michaud, "Le thème du miroir dans le Symbolisme français", *cit.* ; André Guyaux, "Narcisse au crépuscule", *Fins de siècle : terme, évolution, révolution ?*, textes réunis par Gwenhaél Ponnau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 345-354 ; Françoise Grauby, "Le mythe de Narcisse", *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, Paris, Nizet, 2000, pp. 165-177 ; Bertrand Marchal, "Narcisse", *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 107-112 ; Pierre Jourde, "Narcisse fin-de-siècle", *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994, pp. 139-155 ; Pierrot Jean, *op. cit.*, pp. 250-253 ; 258-270 ; Yves-Alain Favre, "Narcisse", Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes*, Paris, Éditions du Rocher, 2000 ; Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, *cit.*, pp. 109-115.



exécutées dans le manuscrit de la main de l'auteur<sup>1</sup> ; parmi les autres, la lithographie "Les Chimères" de Redon, l'eau-forte "La Gouge" réalisée par sa femme Marie Danse et le croquis d'Henri de Groux "La Forêt des suicidés". Ce serait d'ailleurs en ce même sens qu'il faudrait lire – nous prévient Stead – le choix du poète de placer en épigraphe de "Rêveries", dernière pièce de l'œuvre et ré-évocation synthétique de tous les poèmes précédents, une citation du *Sartor Resartus* (1831 – 1834) de Thomas Carlyle : "... the silent arachnes that weave unrestingly in our imagination". Comme il est fait par l'araignée avec les fils de sa toile, la fantaisie de Destrée aurait créé dans ses compositions tout un réseau de liens entre auteurs, œuvres et arts différents.

Quoi qu'il en soit, à côté des chimères et des araignées, chez Destrée, il existerait d'après nous aussi un autre animal symbolique fondamental, à savoir ce Sphinx que Flaubert faisait converser avec une chimère dans la dernière partie de sa *Tentation de Saint Antoine* (1874) et dont une réplique est rapportée par l'écrivain belge en tête de son livre sans en citer la locutrice : "Ô Fantaisie, emporte-moi sur tes ailes pour désennuyer ma tristesse<sup>2</sup>". Si à la fin de siècle le mot "chimère" indique ces rêveries permettant au poète de s'évader et de satisfaire son besoin d'absolu, le sphinx désignerait par contre – tel que l'a démontré Yves Tadié<sup>3</sup> – ce sens caché du monde auquel une certaine pensée mythique croyait pouvoir accéder par révélation et intuition. Une telle conception de la connaissance ayant été mise en crise par le positivisme qui en remplace les certitudes par des vérités partielles et par des doutes constants, l'artiste contemporain se voit obligé de recourir aux chimères. Dans la citation flaubertienne, le Sphinx lui-même finit par exemple par demander le soutien de la fantaisie. Bien que nous ne sachions pas quelle conscience l'auteur pouvait avoir de ce symbolisme, nous pourrions donc formuler l'hypothèse que l'effacement du sphinx au début de l'œuvre (son nom n'est jamais cité) servirait à l'auteur pour justifier symboliquement l'existence des rêveries / chimères suivantes. Ceci dit, ces chimères sont de toute façon illusoires et dès que la raison reprend "sa surveillance détestée", elles succombent. Le pauvre rêveur, et Destrée, se retrouvent alors "plus découragé et plus faible, avec le regret de leur splendeur enfuie<sup>4</sup>".

<sup>1</sup> Évanghelia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus*, cit., pp. 81-84.

<sup>2</sup> Pour le dialogue flaubertien, voir *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 224-228.

<sup>3</sup> "Le Sphinx et la Chimère", *Romantisme*, 1977, n°15. Mythes, rêves, fantasmes. pp. 2-17; n°16. Autour de l'âge d'or. pp. 71-81.

<sup>4</sup> Pour ces citations, voir "Rêveries".

## Conclusion

Grâce à la variété de formes dont il fait preuve, le poème en prose se plie au traitement des thèmes et des motifs les plus divers. Sous la plume des auteurs de notre corpus, ce genre semble pourtant devenir tout notamment un autre instrument utile à la propagation de ce mythe identitaire nordique à travers lesquels les littérateurs belges contemporains essayaient de se démarquer des français et de gagner de la reconnaissance à Paris, instance de consécration majeure pour tous les auteurs francophones. Malgré des idiosyncrasies évidentes, les écrivains belges – soient-ils d'origine flamande ou wallonne – tendaient à se présenter comme des francophones de culture germanique et faute d'une tradition littéraire nationale bien enracinée, ils se proposaient comme les descendants des vieux peintres qui ont œuvré du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle dans le nord du pays. Un tel choix était du reste rentable aussi au niveau plus strictement national ; à défaut d'une histoire littéraire dans laquelle s'inscrire, se faire une renommée d'expert d'art – à l'occurrence de critique – permettait de se forger tout de même une réputation d'intellectuel.

En accord avec une telle mythologie, chez les collaborateurs de *La Jeune Belgique* et de *La Wallonie*, le poème en prose devient alors tantôt le lieu de la célébration de la beauté des villes des Flandres et de leurs architectures religieuses, tantôt une tentative de rendre en littérature les tableaux ou la manière des vieux peintres d'antan. Quant au premier cas, citons les "Villes de rêve" de des Ombiaux, la "La Procession de pénitence" de Goffin et la "La Chapelle de Rédemption" de Jules Destrée ; quant au second, pensons à toutes ces productions de Demolder ajoutant d'autres Breughel "à la collection des Breughel connus"<sup>1</sup>. L'association entre transposition d'art et poème en prose n'était pas d'ailleurs une nouveauté ; elle remontait à ces *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Caillot* d'Aloysius Bertrand que l'on considère comme les premiers exemples du genre et le développement de certains motifs dans le poème en prose n'a pu alors être que favorisé.

Quoi qu'il en soit, un tel filon est aussi nourri par des influences étrangères ; en particulier les créations des préraphaélites anglais connaissent chez les frères Destrée, des Ombiaux et Goffin plusieurs réélaborations. Apparemment en contradiction avec l'exigence de se construire une identité nationale commune, dans une perspective centre / périphérie une telle référence contribuait en réalité elle-aussi à marquer une différence

---

<sup>1</sup> Jules Destrée, "Chronique littéraire : Impressions d'art : études, critiques et transpositions", cit.

avec les écrivains de la métropole où ces peintres n'étaient pas également appréciés. Et cela sans compter qu'en suivant les essais consacrés au sujet par O. G. Destrée, ceux-ci auraient été avec leurs œuvres des représentants de cette même "âme du Nord" qui avait animé par le passé les maîtres flamands et les architectes des cathédrales du Moyen Âge. Rappelons en plus que c'est par le biais des préraphaélites que chez ces mêmes poètes se développe un certain engouement pour les primitifs italiens et certains écrivains comme Dante et Pétrarque ; les œuvres des premiers représentaient un exemple de cette pureté artistique qu'il fallait d'après eux restaurer en peinture ; celles des deuxièmes ont souvent fourni les personnages de leurs tableaux, pensons à ce propos à la *Beata Béatrix* de Dante Gabriel Rossetti. Notons enfin qu'en raison de sujet religieux souvent traités dans les productions des préraphaélites et des primitifs, la rencontre avec ces œuvres est en outre introduite dans *Le Thyrs* de Goffin et dans les recueils d' O. G. Destrée comme l'une des raisons qui ont conduit les poètes vers la conversion, une fonction que dans ses *Vers de l'espoir* des Ombiaux reconnaissait de son côté aux villes flamandes.

Dans ce cadre, une case à part est toutefois aussi occupée par les rédactions de *l'Imagerie Japonaise* de Jules Destre. L'auteur transpose les estampes de cette tradition orientale de l'*ukiyo-e* qui nourrissait depuis quelques années la curiosité exotique des européens et il la présente comme une incarnation de ce principe de l'*art pour tous* dont il s'était rapproché grâce au mouvement anglais des *Arts & Crafts*, dernière émanation de la seconde génération préraphaélite. Ici, cependant, le poète ne nous fait pas vraiment pénétrer la culture du Japon et se limite plutôt à saisir dans ces images ce qu'il peut reconduire à des sentiments universaux ou à des mythes littéraires plus près de chez lui ; nous avons vu par exemple comment dans sa lecture de "La Princesse", la femme tueuse d'hommes devient une sorte de nouvelle Salomé.

Parmi les proses décrivant des productions artistiques, mentionnons encore les textes de Goffin et de Jules Destrée ayant comme objet des eaux-fortes et des lithographies de Redon, des créations qui à l'époque profitaient en France aussi d'un certain succès et dont les images s'accordaient bien avec l'importance attribuée par les symbolistes au mystère et à la suggestion.

Ceci dit, il ne faut pourtant pas croire que de ces observations, on puisse tirer des conclusions quant aux raisons du "foisonnement belge" du poème en prose. Si l'accord qui s'établit entre mythe identitaire nordique et la tendance du poème en prose à se faire

transposition d'art est assurément l'un des motifs à la base du succès de ce genre dans le pays, cet aspect ne peut en fait fournir qu'une explication partielle du phénomène en question. Comme on a eu moyen de le voir, à l'époque, ces mêmes sujets étaient en effet également développés sous d'autres formes elles-aussi aisément éditables en revue, capacité essentielle pour les auteurs visant à se faire une renommée ; pensons pour ne citer qu'un seul exemple aux *Flamandes* en vers de Verhaeren. Qui plus est, quoiqu'il occupe une partie consistante de notre corpus, ce type de poème en prose ne le représente nullement dans son intégralité car d'autres thèmes et d'autres motifs y ont trouvé leur place.

Chez Chainaye, le poème en prose est par exemple soit l'expression de sa souffrance, soit celle de ces vérités supérieures auxquelles le poète accède à travers l'intuition et la reconnaissance des symboles cachés dans le monde externe ; un sujet pareillement développé dans certains contes poétiques de Van Lerberghe comme "La Grâce du sommeil" et "Reine Illusion". De leur côté, en empruntant à Huysmans la figure du sclérosé, Goffin et des Ombiaux rapportent dans leurs poèmes en prose les douleurs liées à leur crise névrotique avant de nous révéler – sous les mêmes formes – leur parcours vers la rédemption. Si les points de départ sont différents, la conversion et l'amour de Dieu font aussi le sujet des derniers recueils d'O.G. Destrée.

En suivant l'exemple de Baudelaire, presque tous les poètes en prose des deux revues dédient en plus certaines de leurs créations à la représentation de la vie moderne ; un thème qui chez Jules Destrée se lie à la tentative de remettre en lumière cette Wallonie natale souvent éclipsée par la Flandre et qui chez Arthur James est réélaboré de sorte à introduire en littérature les figures typiques du monde du Barreau. Plus généralement, ces compositions pullulent de gueux et de mendiants auxquels on essaie de redonner de la dignité et d'épisodes banales dont on vise à tirer des symboles et des réflexions plus amples ; rappelons-nous des croquis de Maubel et de ces tentatives de réécriture du "Spectacle interrompu" signées par Goffin et Jules Destrée.

Ce que l'analyse de ces textes a bien mis en évidence est de toute façon l'incapacité de ces poètes d'innover le genre ; tant au niveau formel que thématique, la plupart d'entre eux se borne à parcourir des sillons déjà tracés par leurs prédécesseurs. Même en adaptant le poème en prose aux particularismes nationaux et au mythe identitaire nordique, toutes ces pièces réélaborant des œuvres d'art ne font par exemple

que réitérer un modèle déjà existant chez Bertrand. Du reste, les références aux vieux maîtres flamands et aux villes mortes du nord du pays ne sont pas elles non plus originales ; comme il est dénoncé par ce "nécessairement" placé par Jules Destrée en ouverture de "La Chapelle de Rédemption", dans toutes ces productions, il ne s'agit en effet que de perpétuer des schémas déjà actifs ailleurs. Nous avons constaté à ce propos comment certains pouvaient être reconduits à Lemonnier, auteur à son tour de poèmes en prose inspirés d'artistes passés ou contemporains.

Quant aux rédactions portant sur des eaux-fortes, nous avons déjà vu qu'elles sont redevables de l'expérience française des *Sonnets et eaux-fortes* recueillis par Philippe Burty en 1869 et il n'en est pas trop différemment pour les transpositions des lithographies de Redon qui beaucoup doivent à Huysmans. En particulier, si chez Destrée de telles données sont retravaillées d'une manière plus personnelle, certains passages de l' "Expiation" de Goffin suivent presque au pied de la lettre le "Cauchemar" des *Croquis parisiens*. Case à part dans notre corpus, l'*Imagerie Japonaise* du futur Ministre des Science et des Arts est elle-aussi en réalité le produit d'un mouvement plus vaste, à savoir ce que dans *La Renaissance artistique et littéraire* a été nommé en 1872 la vague du "japonisme".

Des observations pareilles ont été introduites relativement à la relecture en clé religieuse des tableaux des préraphaélites et des primitifs italiens ; O. G. Destrée et Goffin ne font que développer ce que suggère les sujets pieux de ces œuvres. Ce dernier nous paraît en plus bien subir l'influence de l'auteur d'À *Rebours* ; d'abord de son "catholicisme esthétique" puis de sa véritable conversion. De son côté, le récit de rédemption esquissé par des Ombiaux dans *Vers de l'espoir*, tout en exploitant surtout des références artistiques nationales, est lui-aussi redevable à ces sources littéraires françaises. D'autre part, chez les deux derniers auteurs mentionnés, le traitement de la question de la crise névrotique tient lui-aussi à la mythologie littéraire. N'oublions pas en effet que les œuvres du *Fou Raisonnable* et du *Thyrse* ne cessent de reprendre les poèmes en prose baudelairiens et les images du roman de des Esseintes et que des Ombiaux a été accusé par Jules Destrée d' "avoir beaucoup lu, et quelquefois, peut-être un peu trop retenu"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cit.

C'est là où les écrivains se portent sur les images typiques de la modernité et de la ville que ce manque d'apports personnels se présente le plus nettement. Les gueux et les mendiants de Goffin et de Maubel ne diffèrent en rien de ceux qu'on retrouve dans le *Spleen de Paris* ; la "Ballade des grandes affiches" de Jules Destrée met sous d'autres formes ce que Villiers avait déjà écrit dans "L'Affichage céleste" ; Delchevalerie, comme nous le verrons mieux par la suite, se cantonnera à l'imitation des *Croquis parisiens* huysmaniens jusqu'à la fin de sa carrière.

Quant à ces derniers sujets, nous avons toutefois pu noter que les pièces de Verhaeren représentent une exception remarquable. Quoiqu'il reprenne des thèmes et des motifs qui étaient dans l'air du temps, il les traite de fait selon d'autres modalités. Chez lui, la sortie de la prétendue crise névrotique n'est plus par exemple le produit d'une révélation miraculeuse provenant de la rencontre avec une réalité divine mais le fruit d'un processus de réélaboration que Jacques Marx a nommé "dolorisme systématisé" ; le poète refuse la rêverie et stimule consciemment sa douleur pour tirer de son analyse une plus profonde connaissance de soi et du monde. Et c'est précisément de la comparaison avec cet auteur que se révèlent certains autres aspects particuliers des écrivains de notre corpus.

Parmi les poètes en prose des deux revues, Verhaeren est l'un des rares écrivains qui le long de leur carrière ont aussi composé en vers libres. Apparue "timidement" dans *Les Débâcles* (1888), cette nouveauté s'impose plus tard tant dans *Les Flambeaux noirs* (1891) que dans les recueils de la "trilogie sociale"<sup>1</sup>. Les autres auteurs qui ont cultivé ou ont été tentés par cette forme sont Charles Van Lerberghe, Maurice des Ombiaux et Jules Destrée : depuis le poème liminaire d'*Entrevision* (1898), le premier fait toujours alterner dans ses recueils le vers libre au vers régulier<sup>2</sup>, le deuxième l'adopte dans les pièces de *La Ronde du Trouvère* (1893), le troisième s'en rapproche dans *Imagerie Japonaise* (1888).

Or, nous savons qu'à l'époque, le vers libre, rattaché à l'avant-garde symboliste, ne profitait pas du même degré de consécration de cette poésie parnassienne défendue à *La Jeune Belgique*, revue qui occupait – ne l'oublions pas – le rôle qui dans un champ littéraire autonome revient aux dominants. Par conséquent, comme il est noté par Paul Aron dans les études rapportées dans le deuxième chapitre, ceux qui ont pratiqué cette

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Bertrand, "Introduction", cit., p. 31.

<sup>2</sup> Voir Jeannine Paque, *op. cit.*, pp. 72-75 ; 132-135.

forme sont généralement des écrivains dotés d'un capital économique et culturel plus avantageux. Avocat bénéficiant de revenus familiaux le délivrant des tâches du métier, Verhaeren a bien pu choisir de s'éloigner des positions consacrées par la revue bruxelloise pour s'orienter vers des secteurs "dépourvus de profits symboliques rapides"<sup>1</sup>. Il n'en est pas trop différemment pour Van Lerberghe, docteur en philosophie et lettres issu d'une bourgeoise assez aisée. Jules Destrée et Maurice des Ombiaux représentent au contraire des cas particuliers ; respectivement avocat contraint d'exercer la profession et employé pratiquant également le journalisme, leur position sociale est assez moins favorable. Et c'est précisément à ce même statut social que – si l'on excepte Waller chez qui le poème en prose a toujours eu de toute façon une importance assez marginale – appartiennent tous les autres auteurs qui nous occupent ici : Chainaye et Delchevalerie sont des journalistes, Goffin est un employé, Maubel et Demolder sont des avocats.

Compte tenu du fait que le poème en prose participe de ce même renouvellement des formes poétiques du vers libre et que, bien évidemment, du moins théoriquement, il n'aurait pas dû rencontrer la faveur des rédacteurs les plus intransigeants de *La Jeune Belgique*, il nous faudra alors comprendre non seulement comment celui-ci a pu trouver de la place dans les colonnes de la revue mais aussi pour quelles raisons, malgré leur condition sociale, ces derniers écrivains ont choisi de le cultiver. Un interrogatif qui nous conduira inévitablement à prendre aussi en considération la question du vers libre ; comme nous venons de le dire, certains de ces écrivains moins fortunés y ont sacrifié et, nous le verrons, leurs pièces ont même trouvé de le l'espace dans le périodique de Waller.

---

<sup>1</sup> Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., p. 159.





## Chapitre 5 : La fonction du poème en prose : un choix stratégique

Comme on le sait depuis le premier chapitre, le poème en prose participe de ce même mouvement de renouvellement des formes poétiques qui a marqué la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui a achevé dans le vers libre ce processus de brouillage de frontières entre prose et poésie qui s'était déclenché depuis déjà bien longtemps. Et c'est précisément par rapport à une telle constatation qu'à la fin du dernier chapitre nous nous sommes demandé pour quelles raisons les collaborateurs d'une revue comme *La Jeune Belgique* qui se voulait rigide ment parnassienne ont pu s'inscrire dans un tel filon. Un interrogatif d'autant plus intéressant que parmi les collaborateurs du périodique, le poème en prose n'est pas adopté seulement par des auteurs comme Verhaeren qui, socialement plus favorisés, pouvaient s'orienter plus aisément vers des formules d'avant-garde dont les profits symboliques auraient été plus lents à venir mais aussi par des agents comme les frères Destrée, des Ombiaux ou Goffin qui étaient assurément moins privilégiés.

Pour répondre à une telle question, il nous faudra chercher à comprendre quelle est la conception que dans le champ littéraire belge de l'époque on se faisait vraiment de ce genre. Tout d'abord, dans le prochain paragraphe nous essaierons donc d'isoler dans le discours critique conduit dans les deux revues tout ce qui peut-être utile à cet effet. Compte tenu que pour ses positions symbolistes, *La Wallonie* devait être naturellement ouverte à ces expérimentations formelles, ici, nous nous occuperons surtout de déterminer par quelles voies la présence d'un tel genre pouvait se justifier dans *La Jeune Belgique*. Et nous verrons que dans ce contexte, un aspect fondamental est représenté par le fait que ces textes restent quand même de la prose et que différemment du vers libre, ils ne touchent pas au vers métrique, perçu chez les Parnassiens comme la forme littéraire la plus prestigieuse. Plus loin, nous nous arrêterons alors sur les motifs qui poussent ces écrivains à rechercher la nouveauté ; une volonté carrément confirmée non seulement par l'adoption du poème en prose mais aussi par la composition, chez certains d'entre eux, de pièces ou de recueils en vers libres. Enfin, nous tenterons d'établir si, comme pour ces derniers, il existe un rapport entre le statut social de l'écrivain et le choix du poème en prose ou si – en tant qu'expérimentation moins radicale – ce genre était pour ainsi dire plus transversal.

Malgré sa postériorité, afin de simplifier notre exposé, nous nous porterons en premier sur *La Wallonie* où la présence du poème en prose, on l'a dit, n'avait pas à se

justifier ; puis nous passerons à *La Jeune Belgique* où la question se fait bien évidemment plus complexe.

### 5.1 La place du poème en prose dans les deux revues

Dans le périodique de Mockel, la possibilité du choix du poème en prose n'est jamais questionnée ; tout au long des années aucune intervention théorique n'est consacrée à la question, ni dans des contributions à part entière, ni dans les rubriques critiques où la rédaction avait pourtant introduit bon nombre des recueils rencontrés jusqu'ici. Une composition assimilable à cette tradition paraît déjà dans le premier numéro ("Chant d'orgue" de Fernand Severin<sup>1</sup>) et la publication de rédactions affines ne connaîtra jamais de véritables pauses. D'ailleurs, des productions semblables avaient déjà paru dans *L'Élan*, rappelons parmi les nombreuses autres "Lydia" (Août 1885) que Chainaye ne réunira jamais en volume.

Étant données nos observations préalables relativement au rapport entre poème en prose et conte poétique, il n'est pas toutefois sans intérêt de remarquer que pour Mockel lui-aussi la distinction entre les deux était floue. Dans le passage suivant, notons comment, malgré leur longueur, le directeur de la revue concevait certaines rédactions de Villiers de l'Isle-Adam, en termes de poèmes en prose :

Rien n'a été dit par moi de la forme merveilleuse du comte de Villiers, ni de son mépris pour le Progrès et la "Civilisation" (*Histoires insolites*). Il fut un des créateurs du vrai Poème en prose, et nul depuis n'a dépassé en lumière, en pureté de lignes ou par l'éclat de pierreries, les nobles féeries qui se déroulent dans sa phrase. Mais que sert-il de le montrer et ne vaut-il pas mieux relire *Akëdysséril*, *Lysiane d'Aubelleyne* ou *l'Annonciateur* ? (W, sept.-oct 1889, p. 336)

Quant à ces affirmations, précisons cependant que l'adjectif "vrai" ne doit pas se lire en se référant à une sorte de pureté générique à la manière de Suzanne Bernard, qui d'ailleurs quoique désignés comme tels par leur auteur refusait à ces textes le statut de poème<sup>2</sup>, mais plutôt en relation à la qualité reconnue à une partie des nombreuses contributions contemporaines. À ses yeux le foisonnement du genre parmi les jeunes

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'une courte vision onirique sur le motif de la femme fatale où le poète réélabore la figure de Salomé.

<sup>2</sup> Voir *op. cit.*, p. 358.

aurait de fait correspondu à une baisse de la qualité. Dans une lettre à l'ami Jules Destrée, des Ombiaux dénonce le même phénomène. Dans le passage suivant, remarquons que, d'après l'auteur des *Chants des jours lointains*, cela tiendrait à une certaine impression de facilité liée au genre en tant que prose qui a fait sous-estimer aux jeunes les difficultés de la composition :

Presque tous ceux qui essayent ce genre, et ce sont maintenant les débutants, ajustent ensemble quelques phrases plus ou moins bien formées et décorent cela du nom de poème en prose. Aussi que ça vaut, ce n'est pas lourd. D'autres font de poèmes en prose parce qu'ils n'ont pas le courage ni la force de dire les mêmes idées en vers<sup>1</sup>.

Comme on l'a dit plus haut, une telle ouverture au genre de la part de ce périodique n'est pas étonnante. Différemment de *La Jeune Belgique* qui s'était du moins en ligne de principe renfermée sur des positions parnassiennes très rigides qui ne permettaient pas à la poésie de se faire en prose, *La Wallonie* avait toujours bien accueilli les nouvelles expérimentations formelles. Malgré toute une série de polémiques qu'Andrew Jackson Mathews a bien synthétisée dans son essai sur la revue<sup>2</sup>, les recherches de René Ghil qui faisaient l'objet d'un évident mépris dans les colonnes du périodique bruxellois (janv.1889, pp. 50-51) avaient trouvé dans l'organe liégeois un bon moyen d'expression. Il en allait de même pour les tenants du vers libre, instrument – d'après Mockel – à vrai dire supérieur au mètre régulier. Là où ce dernier s'adaptait bien à ceux qui ne sont pas à même de créer tous seuls leur rythme et qui doivent remplir le vide d'idées par des formes, le vers libre aurait permis aux poètes les plus doués de mieux manifester leurs habiletés. Lisons :

Aux adolescents et aux âmes un peu faibles, il est bon de fournir des écoles et des règles, qui sont les béquilles de l'esprit. [...] Cela ne veut nullement dire qu'il n'y ait pas aujourd'hui de nobles poètes parmi les fidèles du vers régulier : [...] Ni à M.<sup>me</sup> de Noailles, ni à Charles Guérin, non plus qu'à Léon Dierx ou à Heredia, on n'ira reprocher de garder le mètre traditionnel, si cette forme leur paraît s'adapter à leur talent. Les poètes qui veulent inventer leur rythme n'excluent rien, ni personne ; ils ne réclament que le droit à l'existence.

---

<sup>1</sup> Lettre de septembre 1889 contenue dans la correspondance actuellement conservée dans la section "Livres précieux" de la Bibliothèque Royale de Belgique sous la cote MSSII6946.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 59-61.

Mais le vers libre a ceci de redoutable que, pour en user sans ridicule, il est bon d'avoir quelque chose à dire. Rien n'y aide : il faut tout tirer de soi-même...<sup>1</sup>

En passant du côté de *La Jeune Belgique*, la question devient un peu plus complexe. Si comme on l'a dit il faut attendre 1886 afin que des proses y soient expressément revendiqués comme poème, en réalité, quelques compositions que l'on peut rapprocher du genre y ont paru depuis le début : Max Waller donne entre 1881 et 1882 "Clair de Lune", "Haschisch" et "Hiver. Eau forte" ; Juan Cressonio publie le 5 avril 1883 son "Hiver" et encore, entre 1884 et 1885, Maubel et James y signent leurs "croquis". Depuis juin 1885, Jules Destrée, qui y avait déjà fait paraître ses *Lettres à Jeanne*, y présente aussi "La Mort de l'art" et ses "Ballades".

C'est toutefois entre 1886 et 1892 que la production dans ce domaine augmente remarquablement et que nous voyons se délimiter l'essentiel de notre corpus. Suite à la fermeture de *La Basoche* en avril 1886, arrivent à *La Jeune Belgique* Hector Chainaye (août 1886) et Arnold Goffin (juin 1887) et au cours de deux années suivantes viendront renforcer les rangs aussi des Ombiaux (juillet 1887) et O. G. Destrée (mars-avril 1888). Entretemps, son aîné continuait à donner d'abord ses transpositions, puis ses *Chimères*.

Autour de 1894, la production dans ce domaine connaît un ralentissement ; Goffin continue à y contribuer, d'autres écrivains comme Victor Remouchamps<sup>2</sup> et André Ruyters<sup>3</sup> participent avec leurs pièces mais la prolifération des années précédentes s'est désormais conclue. La présence des poèmes de ces derniers démontrent de toute manière que les raisons de ce phénomène ne doivent pas se rechercher dans un changement d'attitude de la part de la rédaction mais qu'il faut plutôt regarder à la biographie des

---

<sup>1</sup> Georges le Cardonnell et Charles Velay, *La littérature contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1905, pp. 229-230.

<sup>2</sup> "L'Idéal" (fragment de *Vers l'âme* à paraître), janvier 1895. – Victor Remouchamps est l'auteur de deux volumes de poèmes en prose d'inspiration symboliste : *Aspirations* (Paris, Vanier, 1893) et *Vers l'âme* (Bruxelles, Deman, 1895). Le deuxième ordonne les pièces de sorte à décrire le voyage intérieur d'une personnalité complexe. De lui, nous ne savons, grâce à une note dans *Le Mercure de France* - où il a apparemment été tenu en grande estime - qu'il est mort à l'âge de 45 ans: "Non seulement la littérature belge d'expression française perd en lui un de ses plus fervents défenseurs, mais aussi un écrivain d'un talent très personnel, un styliste d'une souplesse et d'une pureté remarquables, un poète avant tout soucieux d'Art et de Beauté" (*Mercure de France*, 15 mars 1907, pp. 377-378).

<sup>3</sup> "Poème en prose : Communion", octobre 1894. - Connus surtout pour son rôle de co-fondateur de la *Nouvelle Revue Française* (1908) et pour sa longue correspondance avec André Gide, ce bruxellois naturalisé français a été notamment l'auteur de plusieurs romans. Rappelons *Les oiseaux dans la cage* (1896), *Les escalas galantes* (1898), *Les mains gantées et les pieds nus* (recueil de nouvelles, 1898), *Les jardins d'Armide* (1899), *Les dames au jardin* (1900), *Le tentateur* (1904). Quant à la correspondance avec Gide, voir : Christophe Dubois, *André Gide – André Ruyters. Un dialogue littéraire (1895-1907)*, Paris, L'Harmattan, 2002.

écrivains ; nous observerons de fait qu'autour de cette époque les auteurs de la période précédente ont soit quitté la littérature (Chainaye), soit adopté de nouvelles formes (des Ombiaux, Destrée). Avant de passer au niveau des collaborateurs, arrêtons-nous toutefois sur la valeur ambiguë que le poème en prose paraît revêtir au niveau général de l'institution.

Malgré l'apparente contradiction que serait la présence du poème en prose dans cet organe, comme dans *La Wallonie*, aucun texte théorique ne vient jamais éclaircir un tel aspect. Pour trancher la question, les seules sources d'information à notre disposition sont alors les compte-rendu des recueils où parfois les rédacteurs formulent des observations d'ordre plus général ; rapportons à ce propos ce que Giraud a noté à l'occasion d'une relation concernant les *Vers de l'espoir* de des Ombiaux :

J'avoue ne pas être fanatique de cette forme littéraire du troisième sexe qu'on appelle le poème en prose. Elle est hermaphrodite et elle couvre trop facilement des ambitions impuissantes. Elle n'est légitime que si le sujet du poème, à cause de certaines particularités, répugne à entrer dans la gaine du vers français. Je pourrais citer, dans *Gaspard de la Nuit*, dans les *Poèmes en prose* de Baudelaire, et dans *Pages* de M. Stéphane Mallarmé, tel canevas décoratif ou sentimental qui n'eût pas repoussé la broderie prosodique. (déc. 1891, p. 442)

Comme on peut le voir, la condamnation du genre n'est pas totale ; son choix serait même justifiable parfois sur la base de certains sujets. Ce sont les mêmes arguments que nous retrouvons au moment où il introduit le *Fou raisonnable* de Goffin :

J'ai eu plus d'une fois l'occasion de blâmer ici l'abus que l'on fait du poème en prose. Il est absurde, en effet, de traiter en prose poétique un sujet susceptible d'être exprimé dans la forme du vers. Mais, comme l'a dit excellemment Théophile Gautier, la langue poétique ne se prête guère au détail un peu rare et circonstancié, surtout lorsqu'il s'agit de sujets de la vie moderne, familière ou luxueuse. "Sans avoir, ajoute-t-il, comme jadis, l'horreur du mot propre et l'amour de la périphrase, le vers français se refuse, par sa structure même, à l'expression de la particularité significative". Or, ce sont précisément des sujets, non pas de la vie moderne, mais d'une vie moderne, familière ou luxueuse, que M. Arnold Goffin s'est proposé de traiter. S'il avait choisi la forme du vers, il aurait dû renoncer à la plupart de ces détails rares et circonstanciés, de ces particularités significatives dont parle Gautier. Il a donc bien fait de se décider pour la prose, pour une prose qu'il appelle lyrique et qui, si elle ne mérite pas absolument cette épithète, a un autre mérite, peu banal, c'est de tendre à la perfection et de l'atteindre presque toujours. [...] C'est proclamer assez haut, je pense, que le *Fou raisonnable* n'est pas seulement la meilleure œuvre de M. Arnold Goffin, mais une des œuvres en prose les plus

parfaites qui aient paru, en Belgique et ailleurs, depuis longtemps. (juil. – août 1892)

Dans ce passage remarquons comment la justification du genre passe même à travers l'invocation des positions d'un poète du parnasse, peut-être le plus renommé, mais aussi et surtout que c'est précisément parce que c'est de la prose encore prétendue comme telle - si l'on s'en tient à sa dénomination - que cette pratique peut être acceptée ; voire, si l'on ne prétend pas l'élever au vrai lyrisme - la considérer comme parfaite. Et c'est là une différence fondamentale avec le vers libre ; ce que Giraud appelle la mélopée se voudrait de fait entièrement poésie et, en ces termes, elle ne peut pas obtenir de la reconnaissance chez les adeptes de la poésie pure. En s'occupant de *La Ronde du trouvère* (1893) de des Ombiaux, il a écrit :

Si les novateurs s'étaient contentés de nous offrir la mélopée comme une troisième forme, intermédiaire entre la poésie et la prose, comme le poème en prose est une troisième forme, intermédiaire entre la prose et la poésie, jamais nous n'eussions protesté. Les prosateurs auraient dit du poème en prose : "Ce n'est plus de la prose !" Les poètes auraient dit de la mélopée : "Ce n'est pas encore de la poésie !" Mais prosateurs et poètes eussent été d'accord pour admettre l'exception en tant qu'exception. Malheureusement il fallait cabotiner, et dès lors !... (oct.. 1893, p. 392)

Il est intéressant de remarquer qu'une argumentation semblable est suivie aussi par Arnold Goffin au moment où il se charge de l'analyse de *L'Âme des choses* de Chainaye, un plaidoyer – signalons-le – entièrement *pro domo sua*, lui-aussi étant poète en prose :

On trouvera, certes, en des pages telles que celles-ci, la victorieuse légitimation de cette forme si discutée, de cette forme ambiguë du poème en prose qui permet la réalisation littéraire de ces ondoyantes songeries, auxquelles le vers, trop strict et trop net, répugnerait. (*JB*, juin 1890, p. 248)

Le compte-rendu de *La Ronde du trouvère* – en vers libres<sup>1</sup> - fait ressortir de toute façon une contradiction encore plus surprenante. En dépit de la lutte acharnée menée par Iwan Gilkin dans une série d'articles théoriques publiés entre 1892 et 1895 lorsqu'il était

---

<sup>1</sup> Il faudrait s'arrêter plus longuement sur la définition de vers libre qui, on le sait, est plutôt mobile. Cependant, ce qui nous intéresse ici n'est pas tant de comprendre ce que c'était le vers libre pour les jeunes Belges mais plutôt de savoir que cette œuvre était considérée comme un exemple de ce phénomène. Pour approfondir : sur la conception de vers libre dans la revue bruxelloise, Karen Vandemeulebroucke, "Le vers libre entre rejet et tolérance subtile. Le cas de *La Jeune Belgique* (1881-1897)", *Poétique*, vol. 1, n. 169, 2012, p. 63-83 ; sur les diverses définitions de vers libre, Ida Merello, "Pour une définition du vers libre", Catherine Boschian-Campaner (dir.), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 123-132.

directeur de la revue (il l'a été jusqu'à deux ans plus tard), Giraud se montre plutôt complaisant à l'égard de l'écrivain et il lui reconnaît même certaines qualités :

[...] *la Ronde du Trouvère*, sans me pousser à de fâcheuses extrémités, ne me satisfait qu'à demi. M. Maurice Desombiaux, par un caprice de poète, s'est complu à prendre place, un instant, parmi — *emmi* en mosan — les jeunes chanteurs folkloristes, je dirais "folklorotiques" si M. Desombiaux n'était pas un écrivain de tempérament robuste et sain. Si c'est un caprice, — je le lui passe ; mais si c'est une maladie, — je lui dirai son fait, comme à d'autres, en toute liberté. Les bons comptes rendus font les bons amis.

Heureusement pour M. Maurice Desombiaux, sa soudaine tendresse pour le folklore et pour le vers libre ne l'empêche pas d'écrire en français. Il convient de l'en féliciter sans ironie, car, en Belgique, le vers libre conduit fatalement, semble-t-il, au patois le plus frénétique. M. Maurice Desombiaux [...] fait exception à cette déplorable règle. C'est quelque chose, et demain, ce sera beaucoup. Un autre mérite de M. Maurice Desombiaux, — puisse cet éloge ne pas lui attirer de mauvaises querelles ! — c'est que ses poèmes ont un sens précis. Par le temps qui court, c'est une originalité. Ces deux mérites-là me disposeraient à l'indulgence, si M. Desombiaux en avait besoin. Dieu merci, ce n'est pas le cas, et je le loue d'avoir écrit cette belle chanson douce : *Crépuscule*, et ce beau poème viril : *Mon cœur dans la caverne de la haine*. L'auteur de ces deux morceaux est un écrivain de talent, dont on est en droit d'exiger davantage, et envers lequel on peut se montrer difficile. Quant au fragment sans titre : " Ô Maître halluciné des âges chrétiens " comment M. Desombiaux ne s'est-il pas aperçu qu'une inspiration de cette envolée réclame impérieusement la savante ordonnance du vers classique ? (cit., p. 392)

Il ne faut toutefois pas croire qu'une telle bienveillance soit due au respect pour un autre membre du groupe car, comme il est remarqué par Karen Vandemeulebroucke, pareille indulgence revient aussi à l'égard des vers-libristes français ; Giraud dit de Kahn qu'il est un "artiste singulier" dont il "estime le talent" mais "déteste les tendances" alors que quant à Marie Krysinska, qui revendique "la paternité – ou la maternité – du vers libre", Gilkin affirme qu'elle aurait quand même produit de "charmants morceaux". Sans entrer dans les détails de ces observations pour lesquelles nous renvoyons directement à la chercheuse, soulignons qu'elle observe une attitude semblable aussi vers les poètes belges rattachés plus ou moins directement à ce mouvement comme Maeterlink et Elskamp et que si les attaques contre Verhaeren, qui avait quitté la revue en 1887, sont plus envenimées, ils sont toujours adressés contre son langage plutôt que contre sa personne<sup>1</sup>. En résumant, Karen Vandemeulebroucke démontre comment à l'occasion des compte-rendu de vers libres, la condamnation des nouvelles formes est contrebalancée par l'expression d'une certaine estime à l'égard de la personne du poète ou de quelques-unes

---

<sup>1</sup> Karen Vandemeulebroucke, *op. cit.*, pp. 6-7.

de ses compositions. La chercheuse note d'ailleurs que même plusieurs poèmes publiés dans la revue comme "Les Rideaux" de Verhaeren et certaines pièces de Severin, Kahn et Régnier sont en réalité marqués par certains de ces facteurs qui définissaient d'après Gilkin le vers libre.

On voit bien alors que le procédé mis en place à l'égard du vers libre est comparable à celui que nous avons pu relever dans les relations des recueils de poèmes en prose et ajoutons que, de la même manière, la revue avait aussi publié plusieurs poèmes en prose d'auteurs français, pour se limiter aux plus prestigieux rappelons "La Déclaration foraine" (février 1890) et "Pauvre Enfant Pale" (mars-avril 1891) de Mallarmé mais aussi les contes poétiques de Bernard Lazare inclus plus tard dans *Le Miroir des légendes* (1892), à savoir "La Venue", "La Gloire de Judas", "Le Jardin", "La forêt" et "L'Agonie des esprits". Il s'agira maintenant de comprendre les causes d'une telle attitude.

Comme il a été démontré par Paul Aron, dont les analyses ont été déjà rapportées au deuxième chapitre, en mettant sur pied une institution littéraire stable et en se réclamant selon des logiques qui évoluent suivant les "temps" du principe de l' "art pour l'art", les jeunes Belgique ont réussi à importer dans les pays le fonctionnement du champ littéraire français, désormais autonome depuis le romantisme des enjeux sociaux et politiques. À partir du banquet Lemonnier qui en 1883 vient décréter emblématiquement l'aboutissement d'un tel processus, la revue bruxelloise a occupé dans le nouveau champ la place qui revient aux dominants. Autour de 1886, la donne a toutefois commencé à se modifier ; à Paris, instance de consécration majeure dans une dynamique centre/périphérie, s'ils ne parviennent à une véritable légitimation qu'avec l'élection de Valéry à l'Académie en 1925, les symbolistes, en position subalterne par rapport aux Parnassiens, gagnent de plus en plus de succès. En Belgique, les écrivains disposant d'un capital social et culturel plus avantageux comme Verhaeren et Rodenbach accomplissent par conséquent de nouveaux choix, ils se détachent de l'organe de Waller et ils se rallient au nouveau mouvement selon une stratégie qui leur permettra de profiter plus tard de la même reconnaissance qu'on attribuera aux français lors de leur passage à la position supérieure<sup>1</sup>.

Grâce à leurs fortunes, les belges ne se limitent cependant pas à suivre les nouvelles idées de leur homologues d'outre-quiévrain mais ils leur fournissent un plus

---

<sup>1</sup> Nous y reviendrons.



ample soutien. Les symbolistes qui en France ne détenaient pas d'organes de presse stable, ni de puissance éditoriale trouvent en Belgique d'autres moyens de s'exprimer non seulement à travers des revues comme *L'Art Moderne* et *La Wallonie* mais aussi en y publiant leurs volumes ; en particulier, Mallarmé donne aux éditions Deman *Les poèmes d'Edgar Poe* (1888) et *Pages* (1891), édite chez Lacomblez *Les Miens* (1892) et consigne entre 1887 et 1888 l'*Album de Vers et de prose* à la Librairie Nouvelle. À Paris, les belges ne sont plus regardés alors comme de simples producteurs périphériques mais comme de véritables alliés et, par surcroît, en jouant sur leur "nordicité" et en pratiquant les genres qui n'étaient pas trop cultivés par la contrepartie française (*dysfonctionnement générique*) comme le théâtre (*Les Fleurs* de Van Lerberghe et toute la première production de Maeterlinck) et le roman (*Bruges-la-morte* de Rodenbach), ils arrivent même à imposer leur différence<sup>1</sup>.

Face à ces nouvelles conditions, *La Jeune Belgique* est alors tiraillée entre deux exigences : d'un côté, elle se devait de défendre le statut de dominant acquis au pays et donc de s'opposer aux innovations provenant d'autres sources ; de l'autre, la nécessité de ne pas rester en arrière par rapport à ce qui se produisait à Paris. De là, comme il est bien reconstruit par Karen Vandemeulebroucke, la nature ambivalente de ses choix ; d'une part, elle continue à soutenir les règles de composition classique et toujours dans une optique centre/périphérie se porte défenseur de la pureté artistique et linguistique en soutien aux dominants parisiens qui voyaient leur rôle miné par les nouvelles forces ; de l'autre, en ménageant et en conciliant ses propres références, elle se montre attentive et complaisante à l'égard des nouveautés. Voilà alors expliquées les idiosyncrasies du discours tenu sur le vers libre et, symétriquement, sur le poème en prose.

Avant de conclure ce paragraphe, mettons toutefois de nouveau l'accent sur un aspect qui se révélera essentiel dans les considérations suivantes. Bien que tant le poème en prose que le vers libre participent de ce renouvellement des formes auquel *La Jeune Belgique* se devait de s'opposer, il existe entre eux – quant à leur réception dans la revue – une différence fondamentale. Précisément en tant que prose, le premier pouvait être plus facilement accepté que le deuxième, une condition assurément favorisée aussi par le fait que ce genre avait reçu ses lettres de noblesse par Baudelaire, modèle dont se réclamaient tant les symbolistes que les parnassiens eux-mêmes.

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos, Paul Aron, "Pour une description sociologique du symbolisme belge", cit.

## 5.2 Fonction du poème en prose chez les auteurs du corpus : formulation d'une hypothèse

Comme on le sait depuis Bourdieu et ses *Règles de l'art* (Paris, Seuil, 1992), l'un des principes selon lequel tend à s'organiser un champ littéraire autonome est représenté par l'opposition entre l'avant-garde et l'avant-garde consacrée<sup>1</sup>. Les agents de cette dernière, apparue précédemment, profitent en raison des jugements positifs des pairs<sup>2</sup> d'un degré de consécration majeur<sup>3</sup> et occupent le pôle dominant ; les autres, généralement de jeunes écrivains fraîchement apparus sur la scène, occupent une position subalterne. Il en dérive qu'alors que les premiers ont intérêt à garder le *statu quo*, les deuxièmes visent à la rupture, ce qui leur permettrait de parvenir enfin à occuper la place actuellement tenue par les dominants. Pour ce faire, ces auteurs doivent de toute façon se faire porteurs d'une différence, à savoir une quelque nouveauté qui conduise les pairs à considérer les membres de l'avant-garde consacrée comme des agents enfermés dans la répétition de modèles inaltérés et inaltérables qui ont désormais "fait date"<sup>4</sup>. D'ailleurs, le ralliement aux choix esthétiques du pôle supérieur ne leur permettrait que de gagner cette forme de reconnaissance inférieure qu'on réserve à ceux qui se bornent à faire subsister les changements introduits par le passé par leurs maîtres<sup>5</sup>. On a là, une description en termes plus générales de cette dynamique qui, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre et dans le paragraphe précédent, a permis l'émergence du symbolisme en Belgique.

Quoi qu'il en soit, de ces observations, nous pouvons surtout comprendre pourquoi les écrivains de notre corpus ont pu choisir de pratiquer le vers libre et le poème en prose. Presque tous fraîchement entrés en littérature, en adoptant des formules associées au pôle des dominés, ceux-ci espéraient pouvoir tirer un jour de ce positionnement du côté des novateurs la reconnaissance propre aux avant-gardes qui ont atteint la consécration. À ce propos, il ne faut pas toutefois oublier cette différence entre la réception de deux formes que nous avons isolée plus haut ; en tant que prose, le premier était perçu comme un choix moins radical et donc plus facilement acceptable aussi par cette *Jeune Belgique* qui occupait à l'époque le pôle supérieur du champ et c'est

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 204.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>5</sup> Voir à ce propos les chapitres "La dialectique de la distinction", "Faire date", "L'espace des possibles", "Structure et changement : luttes internes et révolution permanente".

peut-être en cette condition que nous devons chercher une explication à la pratique de ce genre aussi de la part des agents socialement moins dotés.

Désireux eux-aussi de participer à ce mouvement de renouvellement des formes poétiques mais ne disposant pas des moyens qui ont permis à Verhaeren d'emprunter un parcours dont il aurait tiré seulement plus tard des profits symboliques, ces jeunes hommes ont dû voir dans le poème en prose un moyen pour se frayer un chemin parmi les avant-gardistes sans pour autant risquer de trop s'aliéner la faveur des dominants. Dans ce qui suit, nous nous occuperons de vérifier la validité d'une telle hypothèse en regardant de plus près aux rapports entre le statut social des écrivains en question et les modalités par lesquelles ils sont parvenus au poème en prose.

### **5.3 Un choix stratégique mal formulé**

Afin de pouvoir valider l'hypothèse à peine formulée, il est nécessaire d'analyser plus dans les détails les rapports qui existent entre le choix du poème en prose et le statut social de l'écrivain. En même temps, comme nous l'avons fait pour Max Waller, il nous faut toutefois bien déterminer quelle place ce genre occupe dans la carrière des écrivains. Le fait même que le poème en prose ait toujours précédé le vers libre chez les auteurs qui ont adopté toutes les deux modèles démontre par exemple l'existence chez eux d'un travail de recherche formelle et aussi d'une certaine conscience du capital d'innovation majeur que le vers libre portait avec soi. En plus, pour ne pas risquer de fausser nos résultats, il faudra restreindre nos observations aux seuls auteurs pour lesquels le poème en prose a été une pratique systématique et non pas un genre auquel sacrifier de temps en temps quelques efforts. Dans ce qui suit, nous allons alors procéder à une distinction des collaborateurs des deux revues en trois groupes. L'essentiel de notre corpus sera réuni dans le troisième classement. Dans les listes suivantes, on inclura aussi certains auteurs jusqu'à maintenant à peine mentionnés car l'intérêt de leurs œuvres est plutôt moindre.

#### ***Le premier groupe : les amateurs***

Dans un premier groupe, nous pouvons situer tous ces collaborateurs qui n'ont participé aux revues qu'en amateurs et dont plus rien ne subsiste aujourd'hui. Le choix du poème en prose a été probablement dicté chez eux par cette impression de facilité dont

nous avons parlé plus haut. Sans prétendre les citer tous, rappelons ce Juan Cressonio<sup>1</sup> dont nous avons analysé l' "Eau forte" donnée à *La Jeune Belgique* en avril 1883 et cet Auguste Henrotay<sup>2</sup> qui nous a laissé dans *La Wallonie* "Ad Lucem" (nov. 1888), vision d'un éphèbe développée selon les poncifs les plus récurrents de la décadence et du symbolisme. Sans se lancer dans une liste fastidieuse, mentionnons encore le nom à consonance italienne de Maurice Cantoni, auteur dans la même revue de "L'Inoubliable" (mars 1887) et d' "Hyménée" (nov. 1887) où des images de femme idéale se mêlent à des souvenirs amoureux.

### *Le poètes en prose occasionnels*

À une deuxième classe nous pourrions reconduire des personnalités reconnues comme écrivains mais qui n'ont sacrifié que rarement au genre qui nous intéresse ici. À l'intérieur de cette catégorie, nous pouvons proposer une distinction interne entre ceux qui ne se sont jamais préoccupés de réunir en volume ce qu'ils ont produit dans ce domaine, et ceux qui ont laissé des recueils plutôt minces, souvent des tirés-à-part de leurs contributions aux deux périodiques. Ces rares expériences mises à part, pendant toute leur carrière, ils se sont principalement adonnés à d'autres genres.

Dans *La Wallonie*, Célestin Demblon nous a donné les rêveries de "Quintette" et de "Dans l'étable" aussi bien que la prose poétique célébrant les beautés de la nature wallonne "Bois de mai", seule pièce reprise dans une plaquette d'à peine huit pages sous le titre *Aux bois de Condroz* (Liège, Faust, 1906). Demblon est rappelé aujourd'hui surtout pour les récits régionalistes des *Contes mélancoliques* (Liège, Émile Pierre, 1883)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> À moins qu'il ne s'agisse d'un pseudonyme.

<sup>2</sup> Dans "Une amitié littéraire : Albert Mockel et George Garnir", Paul Delsemme rapporte une note apparemment manuscrite par Mockel lui-même selon laquelle Auguste Henrotay serait T. Henriot dans *Les Fumistes wallons* (1887). Henrotay aurait cessé d'écrire quand il était encore très jeune et à l'âge de 65 ans, il aurait commencé à peindre. Il a collaboré aussi à *Floréal*. (Communication à la séance mensuelle du 10 novembre 2001, *Bulletin de l'ARLLFB*, en ligne :

<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/delsemme101101.pdf>, dernière consultation : 13/05/2018, p. 28 )

<sup>3</sup> Né à Neuville-en-Condroz en 1859 et mort à Bruxelles en 1924, il a été professeur, journaliste et député socialiste. Pour le goût de l'anecdote, rappelons que ses études l'avaient convaincu que Shakespeare n'avait jamais existé ; voir, à ce propos *Lord Ruthland est Shakespeare* (Paris, Ferdinando, 1912).

Pareil parcours est suivi par George Garnir et Hubert Krains<sup>1</sup> dont nous avons déjà examiné plus haut les poèmes en prose et dont la réputation s'assied surtout sur des récits réalistes et régionalistes ; pour se limiter aux plus célèbres, nommons pour le premier, *Contes à Marjolaine* (Bruxelles, Lacomblez, 1892) et, pour le deuxième, *Le Pain Noir* (Paris, Mercure de France, 1904). Il n'en est pas trop différemment pour Henri Maubel qui, suite aux "Croquis bruxellois", se fait notamment conteur et romancier<sup>2</sup>.

Sans trop nous arrêter sur Maurice Siville, rencontré en relation à ces poèmes d'argument amoureux parus dans *L'Élan* et dont la rédaction continue à *La Wallonie*, et sur Fritz Elle<sup>3</sup> qui dans cet organe fait paraître des compositions semblables, introduisons dans cette catégorie Pierre-Marie Olin dont les cinq "Légendes Puériles" de *La Wallonie*, rééditées en une plaquette de 1891, sont la seule partie de sa production qui peut attirer notre attention<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Fils d'un ouvrier agricole, il doit renoncer à ses études pour aider la famille. En 1882, il quitte sa ville natale pour Bruxelles où il est introduit dans le milieu littéraire par Hubert Stiernet. Il collabore à *La Jeune Belgique*, se rapproche plus tard de *La Wallonie* et collabore à la fondation du *Coq Rouge*. Ses livres sont axés sur le monde agricole et sur l'antagonisme entre les riches et les pauvres. Nommé secrétaire du bureau international de l'Union postale universelle à Berne, il passe seize ans en Suisse avant de rentrer en Belgique. Parmi ses œuvres, nous rappelons *Les Bons parents* (1891), *Histoires lunatiques* (1895), *Amours rustiques* (1899) et *Pain noir* (1904). Né en 1862 à Les Waleffes, il meurt à Bruxelles en 1934.

<sup>2</sup> Pseudonyme de Maurice Belval (Saint-Josse-ten-Noode, 10.07.1856 – Forest, 6.04.1917), outre que conteur et romancier - *Miette* (1890), *Quelqu'un d'aujourd'hui* (1892), *Âmes de couleur* (1895) - il a été dramaturge (*Une mesure pour rien*, 1888).

<sup>3</sup> Né à Gand en 1868, il meurt à l'âge de 35 ans. Il s'installe à Bruxelles à 22 ans et c'est avec le pseudonyme de Fritz Ell qu'il signe sa première comédie, *Une Réparation*, représentée pour la première fois au Cercle Artistique de Gand. À cette comédie s'ajoutent plus tard *Impure* et *La Martingale*. Il collabore à plusieurs journaux belges comme *La Gazette*, *La Réforme*, le *Journal de Bruxelles* et donne pour le théâtre du Parc trois autres pièces qui ne seront jamais publiées : *Le Vertige*, *Les Petits Papiers* et *La Couvée*. Cette dernière pièce signe le passage de Lutens d'une comédie fondée sur des personnages et des atmosphères parisiennes à un drame de famille qui pourrait se situer n'importe où, en Belgique comme en France. D'après Vanzype, Lutens a été en effet toujours attiré par la capitale française et c'est seulement grâce au contact avec le monde journalistique qu'il aurait repris contact avec la réalité et se serait éloigné de la rêverie parisienne. En 1901, son rêve arrive toutefois à se réaliser et il déménage à Paris où il écrit pour *Le Figaro*. Le succès espéré n'arrive cependant pas car deux ans plus tard la maladie l'emporte. (voir Gustave Vanzype, "Fritz Lutens - Lecture faite à la séance du 14 juin 1941", *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, t. XX, n. 2, Août 1941).

<sup>4</sup> (Bruxelles, 12.05.1865 – Neuilly-sur-Seine, 21.04.1919) Parmi les plus étroits collaborateurs de Mockel à *La Wallonie*, Olin était le neveu de la femme d'Edmond Picard. Son œuvre poétique a été presque entièrement publiée dans la revue liégeoise mais il a collaboré aussi à quelques revues parisiennes comme *L'Ermitage*, les *Entretiens politiques et littéraires* et *La Revue Blanche*. Il nous a laissé trois œuvres très rares : *Mes Mémoires. 1887-1888* (1889), *Légendes puériles* (1891), *Des Visions* (1891).

Malgré "Le Chant d'orgue" donné à la revue liégeoise, Fernand Severin, adepte du mètre, a lui aussi sa place ici<sup>1</sup> tout comme Arthur James dont les "esquisses judiciaires" confiées à Waller font l'objet d'une publication à part en 1885<sup>2</sup>.

Arrêtons-nous enfin sur Eugène Demolder dont la présence dans ce groupe demande quelques précisions ; si l'on s'en tient au raisonnement qui est émergé au cours des trois premiers chapitres, il reste difficile pour nous de déterminer son appartenance au corpus car si parfois ses transpositions qu'il continuera à écrire pendant longtemps et à réunir en volume s'apparentent aux poèmes en prose et aux contes poétiques, tel ne nous paraît pas toujours être le cas<sup>3</sup>. Afin d'éviter toute équivoque, il est alors plus prudent de ne pas le placer dans le troisième groupe qui représente l'essentiel de notre recherche et dont l'observation nous aidera à tirer des généralités sur la fonction du genre à l'époque.

Quoi qu'il en soit, quant à ces auteurs, il serait prétentieux de notre part de vouloir expliquer le choix du poème en prose autrement que comme des expérimentations, souvent de jeunesse. Notons qu'au-delà des compositions dont nous nous sommes occupés, exception faite pour Severin, ce sont tous des conteurs ou des romanciers. Généralement des avocats (Maubel, Demolder), des journalistes (Demblon, Garnir, Fritz Elle, Olin), des employés (Krains, Siville), on peut alors les rapporter à cet ensemble d'écrivains, isolé par Aron<sup>4</sup>, qui, socialement moins dotés, ont trouvé dans le choix de la

---

<sup>1</sup> (Grand-Manil, 1867 – Gand, 1931) Professeur de littérature à l'Université de Gand, il collabore à *La Jeune Belgique* et à *La Wallonie*. Il a écrit surtout en vers : *Le Lys* (1888), *Le don d'Enfance* (1891), *Un chant dans l'ombre* (1895), *Impressions vénitienes* (1902), *Dans l'Eifel* (1903), *La Solitude heureuse* (1904), *Poèmes ingénus* (1909), *La Source au fond de bois* (1925). Le volume *Poèmes* (Bruxelles, La Renaissance du livre, 1930) contient toute son œuvre poétique à l'exception de *La Source au fond du bois*.

<sup>2</sup> D'origine anglaise, James Arthur naît à Bruxelles le 11 mars 1861 et il est reçu docteur en droit en 1882. Stagiaire chez Picard, il est tellement marqué par l'expérience du Palais de justice qu'il en tire plusieurs "esquisses judiciaires", parues d'abord en revue, puis en volume en 1885 : *Toques et robes*. Seulement une partie de ces productions peut être rapportée au poème en prose ; le reste s'apparente plutôt aux récits des *Paradoxes professionnels* de Jules Destrée. Il est aussi l'auteur du roman *À travers la morale. Honnête, plus qu'honnête* (1889) et d'une comédie en un acte *L'Éclipse*, parue dans *La Jeune Revue littéraire* (avril 1881). Quant au *Roman d'un stagiaire* dont deux épisodes paraissent dans *La Jeune Belgique*, l'œuvre est inachevée ; un autre épisode avait toutefois été déjà publié dans *La Jeune Revue littéraire* en mars 1881. Cofondateur de *La Société nouvelle*, il a aussi collaboré au *Journal des tribunaux*. Nous ne connaissons pas les circonstances de sa mort. (Voir Fabrice Wilvers, "La Société Nouvelle", *La Société Nouvelle et L'Humanité Nouvelle : deux revues cosmopolites et pluralistes*, Université Libre de Bruxelles, 2002, <http://www.colinsdeham.ch/doc/SNHN/>, dernière consultation : 22/03/2014).

<sup>3</sup> Rappelons par contre des textes à ce propos plus simples à classer, à savoir dans *La Wallonie*, les impressions de paysages "Les Carillons" (nov. 1888) et "Par la fenêtre ouverte" (juin 1889) ; dans *Le Coq Rouge*, les "Huit eaux-fortes mélancoliques ou colorées" (juillet 1893) facilement assimilables aux autres eaux-fortes rencontrées plus haut et toujours liées à son goût pour la transposition.

<sup>4</sup> *Les écrivains belges et le socialisme*, cit., pp. 157-158. Ce trait a été par nous déjà illustré dans le deuxième chapitre.

prose, économiquement plus rentable, un moyen pour concilier l'art et le métier. Pour eux, le poème en prose serait comme une option qu'ils ont décidé de ne pas poursuivre.

### *Les poètes en prose*

À un troisième groupe appartiennent enfin les écrivains pour lesquels le poème en prose a été une pratique plus systématique, s'étendant soit sur une période précise de leur carrière, soit sur toute leur vie. Ici, nous classons les auteurs qui représentent la partie la plus consistante de notre corpus : Hector Chainaye (1865-1913), Charles Delchevalerie (1872-1950), O. G. Destrée (1867-1919), Jules Destrée (1863-1936), Maurice des Ombiaux (1868-1943), Arnold Goffin (1863-1934), Charles Van Lerberghe (1861-1907) et Émile Verhaeren (1855-1916). Pour éviter le retour à des lieux divers de cette recherche, rappelons brièvement tout ce qui de leurs vies et de leurs productions peut être intéressant aux fins de l'analyse de la thèse proposée plus haut<sup>1</sup>.

Grâce à Demblon<sup>2</sup>, nous savons que l'auteur de *L'Âme de choses* avait tout jeune fait paraître des poèmes en vers, activité toutefois bientôt délaissée. Après le volume de 1889, il aurait pensé à un roman - *Pays des mères* – mais son engagement pour la cause wallonne et son métier de journaliste l'éloignent de la littérature. Le seul autre volume qu'il nous a laissé *Excursions aux forts de la Meuse* (Liège, La Meuse, 1890) est une tentative de célébrer dans une perspective régionaliste la construction des bâtiments du titre. Avocat de formation, il est connu aussi pour avoir dirigé avec son frère Achille le journal *La Réforme*.

Ayant délaissé les études de droit pour la littérature et obligé de se tourner vers le journalisme pour vivre, d'ailleurs très modestement<sup>3</sup>, Delchevalerie est le collaborateur de *La Wallonie* qui, plus que tous les autres, s'attarde sur le poème en prose. Mises à part les nouvelles de *La Maison des roses trémières* (Liège, Benard, 1898) et du *Météore* (Bruxelles, La Renaissance du Livre) après *Premières proses* (Liège, s. éd. 1889) et *Décors* (1895), contenant les pièces analysées plus haut, encore en 1919, il exploite l'inspiration citadine d'origine baudelairienne dans *Croquis Londoniens* (Bruxelles, La Patrie Belge). Les *Images fraternelles* de 1914 - dont une deuxième édition agrémentée

---

<sup>1</sup> Dans un souci de complétude, citons aussi Victor Remouchamps qui, quoique appartenant à la rigueur à cette catégorie n'y a pas été directement introduit à cause du manque d'informations qui concerne sa biographie.

<sup>2</sup> "*L'Âme des choses*. Étude sur Hector Chainaye", cit.

<sup>3</sup> Paul Champagne, *Essais et esquisses*, Mons, s. éd., 1930.

des pièces composées pendant la guerre sera publiée en 1927 - sont elles-aussi des scènes qui ont attiré son "attention de flâneur"<sup>1</sup>. Le reste de sa production - *Autour du perron* (1932), *Petit France de Meuse* (1933), *Images de Liège* (1939) - s'inscrit dans le cadre de la littérature régionaliste.

Ayant fait comme son frère des études de droit, O. G. Destrée – futur Dom Bruno - se révèle bientôt plus intéressé à l'art et à la littérature qu'au Barreau. Après *Poèmes sans rimes* (1894), il ne quitte jamais vraiment le poème en prose et il y revient, en le pliant à des exigences religieuses, tant dans *Au milieu du chemin de notre vie* (1908) que dans *Impressions et souvenirs* (1913). Comme nous l'avons dit, il a aussi été l'auteur d'un "roman chrétien" inachevé, "Les Rois Mages", d'un essai sur l'art préraphaélite et des divers écrits de sujet ecclésiastique.

Entré en littérature avec les *Lettres à Jeanne* (1886) contenant aussi des poèmes en prose, l'avocat et future Ministre des Sciences et des Arts, Jules Destrée n'abandonne cette forme qu'après la parution en 1889 de *Chimères* et après nous avoir laissé l'année précédente *Imagerie japonaise* (1888). Par la suite, si des transpositions apparaissent encore dans la revue bruxelloise, la partie la plus importante de sa production est désormais centrée sur la critique artistique et la littérature judiciaire, tentative bien évidente de concilier l'art et le métier. Rappelons à ce propos *Paradoxes professionnels* (1893), *Le Secret de Frédéric Marcinel* (1901), *Quelques histoires de miséricorde* (1902).

Après avoir entrepris en vain des études notariales, des Ombiaux est employé dans l'administration de l'Enregistrement et des Domaines. Entre 1892 et 1893, suite à *Chants des Jours lointains* (1888) et *Vers de l'espoir* (1891), il tente tant la voie du théâtre symboliste avec *Les Amants de Taillemark* (1892), tant celle du vers libre avec *La Ronde du trouvère* (1893). Plus tard, pour pourvoir à ses besoins matériels, il s'adonnera d'abord aux contes régionalistes et aux romans, puis, à des livres d'histoire et de gastronomie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cit., p. 23.

<sup>2</sup> Voir : Jules Bock, *Maurice des Ombiaux. Étude critique*, Bruxelles, Édition du Jeune Effort, 1905 ; Georges Delizée, *Le prince de Wallonie Maurice des Ombiaux*, Bruxelles, Les Éditions de Belgique, 1932 ; [René Dethier](#), *Un écrivain de Wallonie : Maurice des Ombiaux*, Marcinelle, Édition de la Jeune Wallonie, s. a, 1907 ; Roger Foulon, "Autour de Maurice des Ombiaux" [en ligne], Bruxelles, Académie Royale de Langue et Littérature Française de Belgique, 2007. Disponible sur : [http : //www.arllfb.be/ebibliothèque/communications/foulon130107.pdf](http://www.arllfb.be/ebibliothèque/communications/foulon130107.pdf), dernière consultation : 1/10/2016) ; [Jean-Marie Horemans](#), *Maurice des Ombiaux, prince des conteurs wallons*, Gilly, Institut Jules Destrée



Orphelin ayant bientôt dû renoncer à ses études et employé dès l'âge de 13 ans dans l'administration des télégraphes, Arnold Goffin nous a laissé trois recueils de poèmes en prose, *Impressions et sensations* (1888), *Le Fou Raisonnable* (1892) et *Le Thyrses* (1897). La composition de ces œuvres est contemporaine de celles de ses romans qui, dès le premier, *Journal d'André* (1885), se présentent comme des réélaborations du chef-d'œuvre huysmanien de 1884. Suite à la parution de son dernier recueil de poèmes en prose, il s'adonnera presque entièrement à la critique d'art, forme d'écriture bien plus rentable. *Poussières du chemin* (1923) est le journal de son voyage en Italie de 1897.

Émile Verhaeren et Charles Van Lerberghe sont les deux seuls auteurs de notre corpus qui n'ont vraiment pas besoin de présentation. Comme on vient de le voir dans les paragraphes précédents, ils ont tous les deux reçu un haut niveau de formation et proviennent de milieux familiaux plutôt aisés. Le premier fait ses débuts littéraires avec les vers des *Flamandes* (1883) et ses poèmes en prose sont publiés entre 1886 et 1895 dans *La Société Nouvelle*, *La Wallonie* et *Le Coq Rouge*. Ceux-ci n'ont jamais été réunis en volume de son vivant mais nous savons de Stephen Zweig qu'il projetait d'en réunir quelques-uns sous le titre *Cinq poèmes en prose pour la belle édition*<sup>1</sup>. Quant à Van Lerberghe, après avoir donné en 1886 ses premiers textes à *La Pléiade* et à *La Jeune Belgique*, il se fait connaître en 1889 avec *Les Fleurs*, pièce théâtrale publiée dans *La Wallonie*. Comme il est noté par Aron auquel nous renvoyons pour plus de détails, la plupart de ses contes poétiques remontent aux années de formation et sont édités dans plusieurs revues entre 1888 et 1893 ("Reine Illusion", "La Grâce du sommeil", "La Veillée", "Les Conquérants"). La publication en revue des autres récits aujourd'hui réunis dans *Contes hors du temps* recommence en 1900 avec la parution de "Sélection Surnaturelle" dans *La Plume*. La première édition en volume se fait posthume en 1931<sup>2</sup>. Ceci dit, nous disposons maintenant de toutes les données nécessaires pour examiner la validité de l'hypothèse formulée plus haut.

Tout d'abord distinguons les membres de cette troisième classe en deux groupes ; d'un côté, les agents les plus fortunés (Verhaeren, Van Lerberghe) dont nous nous occuperons plus tard ; de l'autre, les moins dotés. Ceux-ci, qui en certains cas n'ont même pas achevé leurs études (Delchevalerie, des Ombiaux, Goffin), sont généralement avocats

---

pour la défense et l'illustration de la Wallonie, 1968 ; Georges Virres / Henri Briers, Notice sur Maurice des Ombiaux, Liège, Vaillant-Carmanne, 1946.

<sup>1</sup> Voir Jean-Pierre Bertrand, "Introduction", cit.

<sup>2</sup> "Lecture", cit.

(Chainaye, J. Destrée), journalistes (Chainaye, Delchevalerie), employés (des Ombiaux, Goffin) et, quant à cet aspect, ils ne se différencient pas guère de ceux que nous avons nommés les poètes en prose occasionnels. Contrairement à ces derniers, ces écrivains ont toutefois consacré au poème en prose une partie remarquable de leurs efforts littéraires et, par là, ils ont fait carrément preuve de leur volonté de participer du renouvellement des formes poétiques entrepris à l'époque par l'avant-garde. Preuve ultérieure en est chez certains d'entre eux la tentation ou l'adoption du vers libre (*Imagerie Japonaise* de J. Destrée ; *Ronde du Trouvère* de Maurice des Ombiaux).

Comme on l'a dit, malgré sa valeur innovatrice, le poème en prose trouvait aisément de la place dans les colonnes de *La Jeune Belgique* et cela le rendait un genre potentiellement parfait pour ceux qui sans vouloir renoncer dans l'immédiat à l'effet de légitimation garanti par la soumission aux dominants désiraient également se porter du côté des novateurs. Cela leur aurait permis de profiter plus tard aussi de la reconnaissance attribuée aux avant-gardes parvenues au pôle supérieur du champ. Une condition dont ces auteurs, qui étaient non seulement des collaborateurs mais aussi des lecteurs de la revue, et donc de ses prises de position, devaient bien avoir une quelque conscience. Symptomatique en est d'après nous la sélection du poème en prose comme genre de début de carrière.

S'ils ont pu écrire des vers ou des nouvelles dispersés dans les revues, au moment où ils publient pour la première fois en volume, acte symboliquement plus fort car lié à un support moins éphémère, ces agents ont presque toujours opté pour le poème en prose ; rappelons à ce propos *L'Âme des choses* de Chainaye, les *Premières proses* de Delchevalerie, les *Poèmes sans rimes* d'O. G. Destrée et les *Chants des Jours lointains* de des Ombiaux. Seules exceptions à cette règle sont Jules Destrée et Arnold Goffin ; le premier introduit de toute façon des poèmes en prose déjà dans ses *Lettres à Jeanne*, le deuxième donne à *La Basoche* les premières pièces d' *Impressions et souvenirs* (1888) déjà en décembre 1884. Et cela sans compter que dans son premier volume, le roman de 1885 *Journal d'André*, en suivant aussi sur cet aspect l'exemple d'À *Rebours*, le protagoniste exprime une passion particulière pour l'un des poèmes en prose de Baudelaire :

Le premier des petits poèmes en prose le captivait violemment. La réponse finale de l'étranger, d'une si exorbitante splendeur, le plongeait dans des extases infinies :

- Et ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aimes les nuages...les nuages qui passent ... là-bas... les merveilleux nuages !<sup>1</sup>

D'ailleurs, ce que ces auteurs ont produit successivement aux poèmes en prose confirmerait que, étant donnée leur condition sociale, l'adoption d'une position plus radicale entraînant des temps de reconnaissance plus longs, aurait été pour eux infructueuse. À cause de leur condition sociale, ceux-ci ont de fait soit quitté la littérature pour se consacrer entièrement au métier (Chainaye), soit redressé leur écriture sur des sujets plus facilement conciliables avec leur profession (J. Destrée), soit focalisé leurs efforts sur des œuvres économiquement plus rentables (des Ombiaux, Goffin). En d'autres termes, ils ont abandonné toute velléité de participer au renouveau. Notons du reste comment cette situation appartient aussi aux auteurs socialement moins privilégiés (J. Destrée ; des Ombiaux) qui se sont rapprochés du vers libre. Des cas particuliers sont représentés par Delchevalerie et O. G. Destrée. Ceux-ci ne quitteront jamais le genre mais ils n'en tireront pas de profits symboliques remarquables ; au-delà de sa production régionaliste, le premier se cantonnera jusqu'à l'entre-deux-guerres dans la répétition d'un modèle de croquis citadin qui était désormais dépassé ; le deuxième pliera le poème en prose aux exigences de la littérature religieuse. Exception faite pour les études d'O.G. Destrée sur les préraphaélites, leurs noms ne sont connus aujourd'hui que par des spécialistes.

À ce point-ci, il nous paraît que notre thèse peut être bien reçue. En préparant leur entrée sur la scène littéraire, certains écrivains socialement moins favorisés ont vu dans le poème en prose l'option stratégiquement la plus sûre parmi les différentes possibilités qui s'ouvraient devant leurs yeux dans l'espace des possibles. Et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, grâce à ses dimensions, le poème en prose se prêtait aisément à la publication en revue, caractéristique essentielle à l'époque pour des jeunes débutants visant à atteindre un public. Deuxièmement, rappelons-nous des observations de des Ombiaux, sa composition semblait plus simple tant par rapport à celle des vers, tant par rapport à celle du roman. Les longues périodes de rédaction d'un récit aux plus vastes proportions auraient contrasté avec les tâches de la profession. Troisièmement, en raison d'une vieille tradition rattachant le genre à la transposition d'art, le poème en prose se conformait assez bien au traitement des thèmes et des motifs liés à ce mythe identitaire

---

<sup>1</sup> Cit., p. 12.

nordique à travers lequel les belges cherchaient à se forger en littérature une identité propre par rapport aux français. Enfin, et surtout, précisément parce qu'étant en prose et consacré par Baudelaire, le poème en prose leur donnait la possibilité d'assumer les luttes de l'avant-garde sans s'aliéner l'approbation des dominants. Quant à cette dernière considération, il nous semble toutefois que la stratégie mise en œuvre par ces agents était viciée dès le départ par une surestime du pouvoir novateur reconnu au genre en question.

Rarement pratiqué avant cette période<sup>1</sup>, en Belgique, le poème en prose devient récurrent seulement autour de 1884-1886, c'est-à-dire en concomitance avec la parution dans *La Basoche* de plusieurs contributions en la matière de la part d'écrivains belges et français<sup>2</sup>. En France, cependant, le genre était déjà plutôt diffusé et, comme on l'a dit plus haut, au moment de la parution du premier numéro de la revue de Waller, à côté de Bertrand et de Baudelaire, beaucoup d'autres écrivains avaient déjà fait paraître leurs œuvres ; pour n'en citer que quelques-uns : Catulle Mendès, Charles Cros, Huysmans et Mallarmé.

Bien évidemment, donc, pour les poètes qui nous occupent ici, la pratique d'un tel genre équivalait non seulement au choix d'une forme d'innovation modérée – telle qu'elle était reçue dans le périodique bruxellois – mais aussi à la reprise d'une réalité qui, à Paris, avait déjà fait date. C'est peut-être aussi pour cette raison que ces poètes ont confié la plupart de leur productions à *La Jeune Belgique* et que globalement le poème en prose belge semble trouver moins de place à *La Wallonie*, elle-aussi déjà ouverte à des choix plus radicaux.

Quoi qu'il en soit, ce que nous pouvons tirer de ces observations, c'est surtout que, en choisissant le poème en prose mais en prenant mal les mesures du phénomène, ces écrivains se sont condamnés à une position de subalternité. Ils restent des dominés par

---

<sup>1</sup> Outre les pièces de Lemonnier analysées plus haut, les deux seules autres compositions dans le genre dans la période précédente à celle qui nous occupe ici que nous avons pu repérer sont "Ombres chinoises : Stances Jaunes" et "Le jour des morts : Stances noires", deux poèmes en prose de type formel publiés par Edgar Mey dans *L'Artiste* respectivement le 27 Février et le 5 Novembre 1876. Voir à ce propos, Robert Gilsoul, *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, cit., p. 37),

<sup>2</sup> Sans prétendre à l'exhaustivité, quant aux premiers, rappelons Chainaye, Goffin, Lemonnier ; quant aux deuxièmes, outre Rodolphe Darzens, dont nous avons déjà mentionné plus haut les contributions, citons Ephraïm Michaël et Huysmans qui y font paraître respectivement "Magasin de Jouets" (mars 1885) et le croquis parisien, "Le Coiffeur" (déc. 1885). D'ailleurs, on l'a déjà vu, c'est au moment de la fermeture de ce périodique et du passage de Chainaye et de Goffin à *La Jeune Belgique* que, dans ce périodique, la production de poèmes en prose a augmenté.

rapport aux parnassiens, pour qui le vers métrique représente le sommet de la hiérarchie littéraire, et ils ne participeront pas de la consécration qui sera plus tard réservée à l'avant-garde car, sans apporter aucune contribution remarquable à la lutte, parmi les formes que celle-ci proposait, ils n'ont pratiqué que la plus modérée. Et cela sans oublier que, étant belges, dans une optique centre/périphérie, ils se retrouvent en position de subordination aussi par rapport aux écrivains métropolitains. Et c'est là la différence avec les autres poètes en prose de ce troisième groupe qui, au contraire, ont su mettre sur pied une stratégie beaucoup plus rentable.

Plus âgé que les autres poètes de notre corpus, Verhaeren confie son début littéraire aux *Flamandes* (1883), recueil de vers appartenant encore à l'époque parnassienne et le poème en prose n'apparaît chez lui que dès 1886. En poussant l'expérimentation plus loin, il se porte plus tard vers le vers libre et c'est précisément cette partie de sa production qui assure sa consécration. D'ailleurs, ses poèmes en prose étaient dispersés en plusieurs revues et ils ne faisaient pas l'objet d'un volume unique. Financièrement indépendant et donc dans la condition de pouvoir attendre les succès non immédiats qui dérivent d'un choix encore mal accepté par les dominants, en sélectionnant le vers libre, Verhaeren a carrément pris sur soi l'un des aspects le plus radicaux de la lutte de l'avant-garde et il a pu donc profiter de sa reconnaissance. Cela d'autant plus que parmi tous les vers-libristes, il a réussi à imposer une différence qui lui a permis de se démarquer de ses homologues aussi dans la métropole ; comme il a été écrit par Aron, il a de fait non seulement usé "d'une métrique volontairement irrégulière" mais il aussi mobilisé "des thèmes et des images que s'était jusque-là réservé le roman naturaliste"<sup>1</sup>. Et c'est là une autre particularité par rapport aux écrivains dont nous nous sommes occupés précédemment ; ceux-ci se révèlent incapables – on l'a dit dans le quatrième chapitre – d'innover tant le poème en prose, tant le vers libre. Quant à ce dernier, ceux qui y sacrifient ont en effet soit une attitude trop modérée – les pièces d'*Imaginaire Japonaise* de Destrée se limitent à rompre parfois la linéarité de la prose pour introduire des alinéas qui ne correspondent pas aux logiques syntaxiques – soit à composer des vers, tel est le cas de *La Ronde du trouvère*, qui n'apportent aucune nouveauté et se bornent à la réélaboration des poncifs de la décadence.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 64.

Quant à Charles Van Lerberghe, Paul Aron note que lui-aussi, comme Verhaeren, a su imposer sa différence en se détachant dans *Chanson d'Ève* (1904) des modes fin-de-siècle<sup>1</sup>. En laissant de côté ce volume dont la date de publication sort du cadre temporel de notre corpus, considérons que dans ce cas aussi, comme chez Verhaeren, la consécration de l'écrivain ne dérive pas du choix de ces contes poétiques si difficilement séparables du poèmes en prose, mais de ce qu'il a produit dans d'autres secteurs. Du reste, comme pour les poèmes en prose de Verhaeren, les récits de Van Lerberghe étaient à l'époque dispersés en plusieurs revues. L'œuvre par laquelle avant les vers libres cet auteur marque une différence est par contre *Les Fleurs*, drame symboliste qui dispute la primauté du genre à *La Princesse Maleine* de Maeterlinck et qui est un exemple important de ce dysfonctionnement générique introduit précédemment. Au lieu de concurrencer le symbolisme parisien sur leur terrain, les écrivains belges essaient d'innover dans des domaines peu pratiqués par les métropolitains, tel est le cas justement du théâtre en dépit des efforts de Villiers et de son *Axël*, mais aussi du roman, champ qui assurera l'émergence de Rodenbach avec *Bruges-la-Morte* (1892). Dans un souci de précision, remarquons que si un essai dans le domaine du théâtre symboliste a été fait aussi par des Ombiaux en 1892, ses *Amants de Taillemark* manquent des capacités suggestives des créations de ses prédécesseurs et ne lui ont pas assuré le même succès réservé à ces derniers.

En résumant, malgré déjà daté, dans le champ que nous avons pris en examen, le poème en prose était encore considéré par les parnassiens comme un genre de rupture. En raison de sa nature de texte en prose et de l'exemple baudelairien, il se présentait de toute façon comme plus acceptable par rapport à d'autres formes d'innovation comme le vers libre. Certains jeunes disposant d'un capital économique qui ne leur permettait pas d'attendre les profits dérivant de l'adoption de formes encore peu légitimées, y ont alors vu un moyen stratégiquement plus convenable pour préparer leur entrée en littérature. Ce faisant, ils auraient virtuellement profité de l'approbation des dominats sans renoncer pour autant à la participation au renouvellement proposé par l'avant-garde. Cependant, si à l'époque de leur activité ils ont pu gagner une certaine reconnaissance à Bruxelles, ils n'ont obtenu ni à Paris, ni plus généralement parmi les avant-gardistes la même consécration qui a été accordée à des auteurs, socialement plus dotés, qui, au contraire, ont épousé les combats les plus radicaux de la lutte et se sont révélés capables aussi dans

---

<sup>1</sup> *Ibidem.*

ce secteur d'imposer une différence par rapport à leurs homologues. Bref, il nous paraît que ce "foisonnement belge" du poème en prose dont il était question chez Suzanne Bernard tient à une erreur d'évaluation commise par des agents fraîchement parvenus dans le champ qui ont espéré pouvoir tirer quelques profits de l'ambiguïté propre à ce genre ; rappelons que les contradictions de *La Jeune Belgique* relativement à sa réception sont dues précisément au fait que tout en se voulant poésie, ces textes se donnent restent de la prose.





## CONCLUSION

Je ne sais si le jour viendra, que le poème en prose n'aura pas plus de mystère aux yeux  
des hommes que le sonnet.

Louis Aragon, *Chroniques du bel canto* (1979)<sup>1</sup>

Ayant remarqué un vide dans les études académiques relatives au poème en prose, l'objectif de cette recherche était celui de recomposer une partie du corpus belge des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et d'expliquer les raisons de ce que, dans l'une des rares pages consacrées au sujet, a été décrit comme le "foisonnement belge" du genre. Rien qu'à regarder les tables des matières des revues de la période, on se rend de fait vite compte que celui-ci profitait dans le pays d'un certain succès.

Pour ce faire, nous avons focalisé notre attention tout particulièrement sur les deux périodiques les plus prestigieuses de l'époque, *La Jeune Belgique* et *La Wallonie*. En raison de sa brièveté, le poème en prose a toujours aisément trouvé sa place dans les revues et étant donné la longévité et le rôle que ces publications ont joué, un tel choix aurait dû nous permettre d'inclure dans nos analyses aussi les contributions qui n'ont jamais été réunies en volume ; un aspect qui s'est révélé enfin essentiel pour distinguer les écrivains qui ont vu dans le poème en prose une forme à laquelle sacrifier de temps en temps quelques efforts (désir d'expérimentation, exercice d'écriture) de ceux qui ont encadré cette pratique dans un projet plus cohérent.

Au début, les questionnements concernant la production belge ont dû toutefois être subordonnés à des réflexions d'ordre plus général sur la définition de poème en prose, une donnée essentielle pour situer les limites du corpus. À cet effet, on n'a pu se servir de fait ni des étiquettes génériques sous lesquelles ces textes sont introduits par leurs auteurs, ni de la description du genre désormais tenue pour canonique offerte par Suzanne Bernard en 1959. Les premiers ne sont pas toujours fiables ; la deuxième est en réalité – selon les mots de Michel Sandras - une véritable "fiction critique".

---

<sup>1</sup> Nous citons d'après Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, cit., p. 1979.

Telle qu'elle est utilisée par Suzanne Bernard, la notion théorique de poème en prose relève de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle le "régime classificatoire", c'est-à-dire une description générique fondée sur un type textuel idéal conçu à partir de certaines créations considérées comme exemplaires. Bien que reconduits par leurs producteurs et leurs lecteurs contemporains à une dite catégorie, selon ce procédé, à un niveau critique, bon nombre de textes se retrouvent exclus de la catégorie à laquelle ils serait censés appartenir. Dans son essai, la chercheuse écarte par exemple de ce classement non seulement certaines œuvres de Villiers pourtant ainsi présentées à l'époque mais aussi quelques pièces de Baudelaire, citons à ce propos "Le Thyrses" à ses yeux trop didactique pour être un poème.

En particulier, les critères que Bernard pose à la base de sa définition – *unité, gratuité, brièveté* – dépendent d'une application trop rigide des positions théoriques des auteurs de la période et, plus spécifiquement, d'une relecture des écrits mallarméens influencée par les interprétations postérieures de Bremond et Valéry. En effet, s'il est vrai que toute la génération symboliste avait été hantée par les interdits de narration, description et didactisme que Mallarmé avait explicités dans "Crise de Vers", il est également vrai que leur conception de poésie n'était pas aussi restrictive que Bernard ne le croit. Dominique Combe a bien démontré à ce propos que ce que le maître de la rue de Rome excluait du champ de la poésie n'étaient pas les "genres du discours" (Bakhtine) qu'il mentionne – *narrer, enseigner, décrire* – mais plutôt ce "genre littéraire" que ceux-ci représentent à travers une série de réductions synecdotiques, à savoir le roman, et plus précisément, l' "universel reportage" du roman réaliste et naturaliste.

Qui plus est, en dépit de l'attitude sélective de Bernard, les définitions de poésie et de poéticité étaient à l'époque plutôt mobiles. Paradoxalement, Mallarmé lui-même a aussi soutenu ailleurs que "Le vers est partout dans la langue" et que "Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification". C'est que, à côté de cette pureté qui demanderait le respect des écarts à peine illustrés, d'autres valeurs étaient elles-aussi perçues comme des gages de poéticité ; pensons à la beauté de style, à la rythmicité, à la capacité de créer une atmosphère de mystère et de suggestion. Par conséquent, l'évaluation de la poéticité du texte n'aurait pas dû se faire comme Bernard paraît le supposer en "régime constitutif", soit en vérifiant le respect de certaines conventions, mais en "régime conditionnel", soit – comme nous l'enseigne Genette – en tenant en compte que chez les auteurs considérés

l'attribution du statut du poème dépendait d'une appréciation esthétique qui, en tant que telle, était toujours révocable.

Et c'est précisément en adoptant une telle perspective que nous avons procédé à la formation de notre corpus ; nous ne nous sommes plus demandé quels sont les textes qui sont des poèmes en prose mais quels sont les textes qui pouvaient être lus comme tels. En nous référant à un procédé théorique proposé par Charles-Louis Stevenson dans "Qu'est-ce qu'un poème ?", nous avons alors établi que pour pouvoir parler de poème en prose, les pièces de notre corpus auraient dû partager avec celles qui ont été traditionnellement classées dans ce genre une certaine "ressemblance de famille".

Précisément pour cette raison, nous avons éliminé alors toutes les pièces atteignant les dimensions du roman et par refuser, quant à cet aspect, les démarches d'après nous trop inclusives de Christian Leroy. Bien que les origines de la poésie en prose remontent assurément aux épopées à la manière du *Télémaque* de Fénelon, pour les écrivains qui nous intéressent ici, la référence principale en matière de poème en prose est Baudelaire et il faut donc garder, en nous rapprochant sur ce point de Bernard, une certaine distinction entre poème en prose et prose poétique. N'oublions pas du reste que chez le poète du *Spleen* la longueur était jugée incompatible avec le surgissement de l'effet poétique. Pareillement, toujours en opposition à ce qui est fait par Leroy où cette distinction est parfois peu nette, tout en reconnaissant l'existence de compositions intermédiaires (quelques pièces de l'*Imagerie japonaises* de Destrée), nous avons séparé le poème en prose du vers libre et nous n'avons retenu que ce qui est écrit d'un bout à l'autre de la ligne. D'ailleurs, dans les sections critiques des deux revues en question, les deux phénomènes sont carrément distingués et leur niveau d'acceptation à *La Jeune Belgique* est lui-aussi différent.

Ceci fait, en nous référant à l'exemple baudelairien mais aussi à celui de Rimbaud, de Mallarmé, de Huysmans et encore de cet Aloysius Bertrand que le poète du *Spleen* introduisait comme son prédécesseur, les aspects que nous avons considérés pour vérifier l'existence d'une similitude entre les contributions aux deux revues et les poèmes en prose traditionnellement reconnus comme tels ont été les plus divers. Rappelons la dispositions en paragraphes courts, l'organisation des blancs sur la page (pensons aux instructions de Bertrand à M. Le Metteur en page), le recours à la prose poétique (sans la confondre bien évidemment avec le genre) et, plus généralement, toutes les modalités par lesquelles certaines caractéristiques de la poésie versifiée peuvent être rendues en prose.

Quant à ces dernières, citons les refrains, la répétition de structures syntaxiques semblables, les anaphores aussi bien que tous les moyens à travers lesquels on peut convoquer cette impression de statisme et d'atemporalité suggérée par la répétition constante du mètre, à savoir l'encadrement des personnages dans la temporalité mythique et circulaire des contes merveilleux, la fixation à jamais d'un instant saisi au vol dans la vie quotidienne, la coprésence au sein de l'œuvre d'époques historiques éloignées entre elles. Grande importance a été également accordée aux images contribuant à la création d'une atmosphère de suggestion ou à ces vides dans la narration suscitant une certaine sensation de mystère.

Quoi qu'il en soit, pour ne pas risquer de formuler des hypothèses sur la poéticité de ces pièces qui ne correspondent pas à la perception réelle des écrivains, dans la constitution du corpus, nous nous sommes également laissé guider par les "index génériques" donnés dans l'appareil paratextuel. Si ces étiquettes ne sont pas toujours fiables, dès que l'on peut constater un certain accord entre ce qu'elles suggèrent à propos de la catégorisation générique de l'œuvre et les traits de cette dernière, elles se révèlent pour nous une importante source d'informations ; ne fût-ce que parce qu'elles confortent ou invalident nos conjectures.

Dans le troisième chapitre, nous avons alors analysés toutes ces compositions qui dans les revues ou dans les recueils ont été introduites sous des formules renvoyant plus ou moins directement à la poésie, au poème en prose ou encore à certains filons que ce genre avait développés dans les années précédentes, à savoir "poème en prose", "poème", "vers", "chansons", "ballades", "croquis" (en référence à Huysmans), "transpositions" (pensons à l'exemple Bertrand) ou encore "proses lyriques" et "proses florencées". Quant à cette dernière, rappelons que si rien dans cet index paraît renvoyer à l'objet en question, le titre général du recueil, *Le Thyrses*, conjointement à l'organisation des rédactions, confirme une parenté avec le recueil baudelairien où "le thyrses" était non seulement le titre de l'un des poèmes mais aussi le symbole, d'après Barbara Johnson, du nouveau genre institué par le poète. En ce moment, nous avons alors comparé ce que ces dénominations nous communiquaient avec les caractéristiques des rédactions et là où la poéticité suggérée était confirmée, ces pièces ont été intégrées dans nos analyses ; les textes présentant avec ces dernières une ressemblance de famille, indépendamment de l'absence d'étiquette ou de la présence d'étiquettes autres, ont été elles-aussi retenues. Et c'est grâce à un tel procédé que nous avons pu accepter dans notre corpus des

compositions qui ne répondaient pas au canon établi par Bernard mais qui partageaient avec les autres une certaine ressemblance de famille et qui, parfois, ont été même présentées ou lues dans les compte-rendu comme des poèmes en prose, tel est le cas des "Triumphes" d'O. G. Destrée aussi bien des petits contes merveilleux de Chainaye, des récits merveilleux de des Ombiaux et des narrations de Charles Van Lerberghe.

L'analyse de ces textes a de fait mis en évidence comment en dépit de leur longueur ou de leur caractère narratif, ceux-ci peuvent être marqués par le même degré d'atemporalité des œuvres moins difficiles à classer ; les récits de Chainaye et de des Ombiaux se déroulent à une époque mythique hors de la chronologie réelle ; les créations d'O.G. Destrée nous renvoient à la dimension onirique ; celles de Van Lerberghe détruisent les coordonnées spatio-temporelles en rendant vagues les frontières entre le rêve et la réalité. Dans ces mêmes créations, les formes de retour ne sont pas non plus rares : les "Triumphes" de Destrée sont riches en refrains et répétitions de structures syntaxiques identiques ; "La Roche du Sang" et "Le Tri d'Auwaigue" de des Ombiaux transfèrent cette circularité sur des événements qui se répètent toujours égaux à eux-mêmes ; les petits contes de Chainaye se fondent sur des épisodes qui se correspondent par analogie et qui conduisent à une organisation symétrique du texte. Bien évidemment, que ce soit par des retours de type formel ou événementiel, la prose, traditionnellement *oratio soluta*, s'empare ici des contraintes propres de la versification.

L'une des caractéristiques fondamentales que l'étude de ces productions a fait émerger est enfin ce qu'Émilie Youang Tamby a appelé la "discontinuité causale", à savoir un relâchement des liens logiques régissant la suite des événements qui, sous des formes diverses, peut revenir tant dans les compositions les plus faciles à classer, tant dans les rédactions plus longues et plus narratives. Dans les pièces informées par la flânerie, on note par exemple que cette discontinuité se manifeste à travers une mise en évidence du pouvoir du hasard ; les épisodes relatés ne dépendent que des détours casuels des pérégrinations citadines du poète. Dans les textes de des Ombiaux et de Van Lerberghe, ce manque de logique s'exprime au contraire à travers le manque de rapports cause/conséquence rigides ; dans le "Triomphe du Verbe" des arbres peuvent se transformer en femmes tentatrices ; dans "La Grâce du Sommeil", M. X peut assister après son décès à ses propres funérailles. On voit bien qu'à une époque où la définition du poétique passait aussi par l'opposition à l' "universel reportage" du roman naturaliste, de tels traits contribuaient à la réception de ces récits en termes de poèmes. Et tout cela sans

compter que dans ces contes la compréhension des faits par les personnages se réalise souvent grâce au pouvoir de l'intuition et à la reconnaissance des symboles cachés dans le monde sensible, une approche à la connaissance qui – comme on l'a vu avec Mockel – est éminemment poétique.

Dans la dernière partie du troisième chapitre, de telles observations nous ont alors conduit à revenir sur ces interdits mallarméens dont il a été question précédemment et nous avons pu convenir avec Vibert sur le fait que ce que la poésie refusait à l'époque n'était pas le récit tout court mais, plus précisément, le récit de *mimésis réaliste* supposant une coïncidence parfaite entre l'univers diégétique et la réalité externe. Au contraire, les contes dont nous nous sommes occupé relèvent de ce que le chercheur à peine mentionné appelle la *mimésis artiste*, c'est-à-dire une forme de narration dont l'intérêt ne réside pas tant dans la chaîne syntaxique des événements mais plutôt dans ce que ceux-ci peuvent nous communiquer quant à nous-mêmes et à notre rapport au monde. Loin de se suivre les uns autres selon un schéma horizontal et d'après des liens de causalité, les événements rapportés créent de fait ici sur l'axe paradigmatique toute une série d'associations, d'échos et de parallélismes qui à travers leur pouvoir analogique laissent entrevoir à une lecture active des réalités qui sont tout intérieures. En empruntant la formule à Tamby, Vibert a parlé à ce propos de "traitement lyrique" de la narration.

Quant aux rapports entre poésie et descriptif, nous avons dû procéder à une distinction entre les pièces à dominante descriptive comme les transpositions et les évocations de paysages et celles où la description rentre dans le cadre plus ample de la narration. Dans le premier cas, l'accueil de ces textes parmi les poèmes en prose est de fait beaucoup plus aisé ; la description est traditionnellement un lieu littéraire particulièrement riche de figures rhétoriques et se proposant de rendre à l'écrit ce qui apparaît d'un seul coup d'œil – malgré toutes les contradictions examinées – elle renvoie à cette même impression de statisme dont nous avons discuté plus haut. Dans le deuxième cas, la question se fait par contre plus complexe car le descriptif se lie au développement du récit. Cependant, comme il a été souligné par Namiko Matsura en se référant à des poèmes de Mallarmé lui-même, ce que le maître refusait n'était pas vraiment la description mais "la représentation mimétique qui appartient au langage ordinaire du *reportage*". Au moment où, comme dans les contes considérés, le descriptif se fait producteur d'un espace mystérieux, dépourvu de coordonnées précises et surtout symbolique, il gagne au contraire son droit de cité en poésie. À ce propos, n'oublions que

l'indétermination elle-même était à l'époque pour les écrivains proches du symbolisme une marque de poéticité car – comme il a été explicité par Mockel – elle représente le seul moyen à disposition des poètes pour rendre l'infini. Et c'est précisément quant à la question du descriptif que s'est révélé un autre aspect particulièrement récurrent dans les œuvres de notre corpus ; alors que dans les récits réalistes, la description se limite à fournir le milieu des événements, ici, l'espace peut devenir le moteur même de l'action et subir même un processus de narrativisation. Dans "Reine Illusion", tout le conte est par exemple dominé par la suite des transformations des paysages irréels perçus par Blanche ; dans "L'Âme des choses" l'espace se fait vivant, les choses parlent et, grâce à leur capacité de se faire symboles, elles rendent possible le réveil de la malade. Bien évidemment, la lecture de Tamby selon laquelle le classement de ces rédactions comme poèmes tiendrait aux pauses poétiques offertes par les parties descriptives ne peut pas être acceptée car non seulement cela reviendrait à nier encore une fois la possibilité de raconter en poésie mais aussi à méconnaître cet aspect à peine illustré.

En relation à la possibilité d'une poésie didactique, une telle option serait totalement en contraste avec cette exigence esthétique de la suggestion professée par les symbolistes ; il est toutefois indéniable que toute leur production nous instruit relativement à une particulière vision du monde – pensons à Chainaye – et que donc ce qui est refusé n'est pas l'enseignement mais plutôt ce que nous avons nommé avec Combe "le plat didactisme utilitaire". Un cas très intéressant est représenté à ce propos par la "Sainte Rose de Viterbe" d'O. G. Destrée où ce qui devrait être le sujet d'un genre didactique comme l'hagiographie est réélaboré de manière poétique en pliant la matière aux structures du poème en prose formel et en mettant entre parenthèses les informations ponctuelles relatives à la vie de la sainte. Bref, tant que la dominante du texte reste poétique, la poésie peut bien laisser passer un enseignement.

À ce point-ci, il est alors évident que parmi toutes les descriptions du genre fournies par les critiques de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, celle qui paraît le mieux s'adapter à la "généricité lectoriale" et à laquelle nous avons fini par nous rallier en mettant l'accent sur la nécessité d'une "ressemblance de famille" est celle qui, quoique en des termes différents, a été proposée par Christian Leroy et Michel Sandras. Le poème en prose n'est pas un genre aux frontières stables mais un "laboratoire d'expérimentation métapoétique" où, pourvu qu'ils soient "tournés en poème" à travers le recours à toutes ces stratégies délinées, des textes appartenant aux genres les plus divers peuvent trouver

leur place. Une vision qui nous permette en plus de rester près du modèle baudelairien ; comme on l'a remarqué en suivant David Scott et Barbara Wight, les petits poèmes en prose du *Spleen* sont eux-aussi des nouvelles, des contes, des anecdotes, des dialogues etc.

À ce propos, il nous faut de toute façon insister sur un aspect crucial ; tous ces facteurs que nous avons dit être des marques de poéticité ne reviennent pas tous contemporanément dans chacune des pièces analysée et, par conséquent, si celles-ci sont toutes des poèmes, elles le sont chaque fois selon des degrés et pour des raisons différents. Dans les "Triumphes" d'O.G. Destrée, bien que l'histoire se déroule dans la dimension onirique, l'enchaînement des événements répond par exemple à des liens logiques bien clairs et la poéticité du texte réside surtout dans le milieu merveilleux et dans les nombreux retours formels (refrains, anaphores, rimes internes). À l'opposé, dans les pièces de Van Lerberghe, ces derniers sont rares mais toute l'histoire est marquée par une constante indétermination des coordonnées spatio-temporelles et les protagonistes fondent leurs connaissances sur l'intuition, ce qui les rend – on l'a vu – des poètes.

Ceci dit, il ne faut toutefois pas oublier que la reconnaissance d'une certaine poéticité ne va pas nécessairement de pair avec l'attribution du statut de poème ; à l'époque, celui-ci impliquait de fait aussi la brièveté et une certaine unité d'effet. Dès que les dimensions du texte augmentent, on s'éloigne donc d'une telle possibilité ; c'est la raison pour laquelle nous n'avons jamais refusé la notion de conte poétique en prose introduite par Vibert. Quoiqu'entre le poème en prose et le conte poétique il n'y ait aucune solution de continuité, il est vrai, en effet, que dépassée une certaine longueur, malheureusement pas mieux définissable, on tendrait à classer le texte d'un côté plutôt que de l'autre. Si parfois l'inclusion fonctionne bien dans les deux sens, pensons aux contes les plus courts de Chainaye, d'autres fois, comme pour "L'Âme des choses", le qualificatif de conte paraît être plus convenable. Quoi qu'il en soit, à ce point de la recherche, les frontières de notre corpus ont pu être fixées ; pour se limiter aux auteurs les plus prolifiques, citons Hector Chainaye, Charles Delchevalerie, les frères Destrée, Arnolf Goffin, Henri Maubel, Maurice des Ombiaux, Émile Verhaeren et Charles Van Lerberghe. Dans les chapitres suivants, nous nous sommes alors tourné vers l'objectif principal de cette thèse ; la description du corpus belge de la période et les raisons du succès du genre.



Tout le quatrième chapitre a été consacré à l'analyse des thèmes et des motifs les plus récurrents et nous avons pu noter que dans la Belgique de la période, le poème en prose est souvent devenu un autre instrument utile à la propagation de ce mythe nordique à travers lequel les écrivains cherchaient à se forger une identité capable de les démarquer de leurs homologues métropolitains : les belges seraient des francophones de culture flamande et les écrivains contemporains seraient les descendants des peintres qui ont opéré dans le nord du pays du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup>. Pendant que des Ombiaux célèbre dans les "Villes de rêve" la beauté des bourgs flamands, d'autres écrivains s'inscrivent dans ce vieux filon associant le poème en prose à la transposition d'art : Demolder évoque les tableaux de Breughel, O. G. Destrée et Goffin s'adonnent à la réélaboration littéraire des productions des préraphaélites. Bien qu'étrangers, d'après le futur Dom Bruno, ceux-ci auraient été inspirés par cette même "âme du Nord" qui avait animé les vieux peintres du pays et, pour cette raison, ils s'avéraient dans leurs textes comme un ultérieur instrument de différenciation des voisins de l'Hexagone où, d'ailleurs, ces peintres ne profitaient pas de la même estime qu'outre-quiévrain. Par le biais des préraphaélites, ces mêmes écrivains parviennent en outre aux créations des primitifs italiens dont les sujets pieux sont présentés dans *Au milieu du chemin de notre vie* et dans *Le Thyrses* comme coresponsables du rapprochement des auteurs de Dieu et de la religion. Chez des Ombiaux un tel rôle aurait été joué par le contact avec les architectures religieuses des "villes de rêve". C'est encore à l'influence de ces peintres que se doivent enfin dans la "Vision Florentine" des *Poèmes sans rimes* les personnages de Dante et de Pétrarque ; dans les tableaux de Dante Gabriel Rossetti, les emprunts à la *Comédie* du premier sont de fait nombreux et nous avons pu observer en quoi O. G. Destrée était redevable aux exemples des deux italiens dans ses "Triumphes" et dans la pièce à peine mentionnée. L'engouement pour les arts ne se borne de toute façon pas à ses seules références ; dans *Imagerie Japonaise*, Jules Destrée transpose les estampes nippones de l'*ukiyo-e*, regardées comme un exemple de cet *art pour tous* exalté à l'époque par le mouvement anglais des *Arts & Crafts*, dernière émanation de la seconde génération préraphaélite ; dans *Les Chimères*, le même auteur reprend, tout comme Goffin dans *Le Fou Raisonnable*, certaines lithographies d'Odilon Redon.

Si cette coïncidence entre les exigences du mythe identitaire et la tendance du poème en prose à la transposition d'art explique partiellement les raisons du "foisonnement belge" du genre, nous avons de toute façon remarqué que ce type de

poème ne représente pas notre corpus dans son intégralité. Chainaye fait par exemple du poème en prose le lieu de l'expression de sa souffrance et de ces vérités supérieures auxquelles il accède à travers l'intuition et la reconnaissance des symboles cachés dans le monde externe ; Goffin et des Ombiaux y développent tous les *topoi* de la décadence pour se présenter, en suivant à ce propos le modèle huysmanien de des Esseintes, comme des névrosés. Presque tous ces auteurs sacrifient en plus une partie de leurs recueils à des pièces informées par la flânerie ou portant plus généralement sur les images de la ville moderne ; citons à ce propos la "Ballade des Grandes affiches" et la "Ballade des réverbères mélancoliques" de Jules Destrée. Parmi les croquis citadins, un cas particulier est représenté par certaines pièces d'Henri Maubel et d'Arthur James ; "Les Stagiaires" et "Les Dieux" reprennent certaines structures typiques du poèmes en prose formel mais participent en même temps de ce mouvement initié par Picard essayant d'introduire en littérature le monde du Barreau.

Quoi qu'il en soit, ce que ces analyses ont démontré est aussi l'incapacité de collaborateurs des deux revues d'innover la matière qu'ils travaillent ; s'ils adaptent le poème en prose à des thématiques nationales, il faut reconnaître que, en transposant dans leurs œuvres des productions artistiques, ils s'inscrivent dans un sillon dont les origines remontent à Bertrand. Pareillement, quant au niveau plus strictement thématique, il ne font que réélaborer ces mêmes motifs que d'autres avaient déjà traités avant eux sous d'autres formes ; Goffin et des Ombiaux ne cessent de reprendre la figure de des Esseintes ; Jules Destrée emprunte les images de son "Aquarium" à Laforgue, Hugo et Verne ; les croquis citadins de Maubel offrent une version bruxelloise de ce que Baudelaire avait fait pour Paris. C'est aussi pour cette raison que, on l'a bien examiné dans le dernier chapitre, ces poètes se sont condamnés à la subalternité. Quant au thème de la crise névrotique, nous avons pu remarquer par exemple que Verhaeren est le seul auteur qui ait réussi à donner à cette problématique une interprétation plus personnelle ; au lieu d'attendre une révélation divine qui le sauve de son état, il fait face à sa douleur, la stimule même, et parvient ainsi à une plus profonde connaissance de soi-même et de son rapport au monde. Et c'est précisément en comparant les autres poètes à Verhaeren que nous sommes arrivé à formuler une hypothèse relativement aux raisons du succès du genre dans la Belgique de l'époque.

Dans le deuxième chapitre de cette thèse en nous occupant de reparcourir l'histoire des deux périodiques, nous avons pu observer – grâce aux études de Paul Aron

– que dans un champ où le rôle des dominants était tenu par les parnassiens de *La Jeune Belgique* et où par conséquent le vers libre n'était pas encore une forme légitimée, les écrivains qui ont pu se tourner vers cette nouveauté sont ceux qui, comme Verhaeren, disposant d'un capital économique et culturel plus avantageux, pouvaient se permettre d'attendre les temps de consécration plus longs dérivant d'un tel choix. Compte tenu du fait que le poème en prose participait de ce même mouvement de renouvellement des formes poétiques du vers libre et qu'exception faite pour Verhaeren et Van Lerberghe, les autres auteurs de notre corpus profitaient tous d'un statut social moins favorable, nous sommes alors demandé pour quelles raisons ce genre a pu trouver de la place dans la revue de Waller et pourquoi ces écrivains lui ont consacré leurs efforts.

De l'examen des compte-rendu des recueils de poèmes en prose et de vers libre, on a alors pu comprendre que l'attitude de cette revue à l'égard de ces formes était assez contradictoire ; si d'un côté, elle s'opposait formellement à leur adoption, de l'autre, elle arrivait à reconnaître des qualités aux œuvres produites en ces domaines et elle parvenait même à en publier certaines dans ses colonnes. C'est que, au moment où autour de 1886 à Paris les symbolistes à qui ces nouveautés étaient rattachées commençaient à gagner du succès, à Bruxelles, *La Jeune Belgique* s'était retrouvée tiraillée entre deux exigences : d'une part, elle se devait de défendre le rôle acquis et, donc, de contraster ces changements ; de l'autre, elle se devait de ne pas rester en arrière par rapport à la métropole, instance de consécration majeure dans une dynamique centre/périphérie pour tous les francophones. Par rapport au vers libre, ne touchant pas au mètre qui représentait le sommet de la hiérarchie littéraire, le poème en prose était de toute façon perçu comme une innovation moins radicale et, ayant été déjà consacrée par Baudelaire, sa présence dans le périodique était également plus aisée à justifier.

En comparant la statut social des écrivains et leurs choix littéraires, on a enfin compris que c'est précisément dans cette particulière réception du genre dans le périodique bruxellois que réside la raison principale du foisonnement belge du poème en prose. Si l'on exclut les auteurs qui ont collaboré aux deux revues en amateurs et dont plus rien ne subsiste aujourd'hui (Cantoni, Henrotay, Cressonio...) et ces écrivains qui ont sacrifié de temps en temps au genre sans jamais s'y adonner systématiquement (Severin, Maubel, Siville, Olin, James...), chez les écrivains les plus prolifiques de notre corpus dotés d'un capital économique peu favorisé, le poème en prose était perçu comme le moyen stratégiquement le plus sûr pour entrer en littérature.

Généralement avocats (J. Destrée), employés (Goffin, des Ombiaux), journalistes (Chainaye, Delchevalerie) ne pouvant pas se permettre d'attendre les profits symboliques plus lents à venir dérivant du choix d'une forme encore peu légitimée comme le vers libre mais désireux de se porter du côté des novateurs, ceux-ci ont vu dans le poème en prose un moyen pour profiter dans l'immédiat de la reconnaissance des parnassiens de *La Jeune Belgique*, qui occupaient à l'époque le pôle dominant du champ, sans pour autant s'aliéner la possibilité d'obtenir la faveur de l'avant-garde ; ce qui expliquerait aussi pourquoi, exception faite pour Delchevalerie, adepte du régionalisme wallon, ces auteurs ont confié la plupart de leur production à la revue de Waller et non pas à *La Wallonie*, déjà ouverte à des innovations plus radicales.

N'oublions pas en plus que, court et en prose, ce genre ne demandait à ses auteurs ni la maîtrise des règles de versification, ni les temps de rédaction plus longue propres au roman et pour cela, il s'adaptait mieux aux exigences de ceux qui devaient concilier l'art et le métier, une caractéristique dont l'importance se saisit à plein quand on regarde à ce que ces écrivains ont produit après avoir quitté le poème en prose. Chainaye s'est consacré entièrement au journalisme ; des Ombiaux et Goffin se sont adonnés au régionalisme et à la critique d'art, assurément plus rentables ; Jules Destrée a trouvé une autre voie pour faire coïncider sa profession et ses intérêts littéraires dans la littérature d'inspiration judiciaire. Delchevalerie et O. G. Destrée sont de fait les seuls qui n'ont jamais abandonné le genre ; le premier se cantonne de toute façon à la répétition d'un modèle citadin désormais daté ; le deuxième se borne dans les limites de la littérature catholique.

Un discours à part a bien évidemment été tenu relativement à Verhaeren et Van Lerberghe, des agents socialement plus dotés chez lesquels le poème en prose et le conte poétique n'ont pas eu la même importance que chez les auteurs à peine mentionnés. Preuve en est que, malgré des projets en ce sens, ils n'ont jamais réuni leurs poèmes en prose et leurs contes en recueil. Leur attention a été toujours adressée principalement à la productions en vers.

Grâce aux réflexions de Paul Aron, nous avons toutefois observé que c'est précisément en raison de ce choix que ces deux auteurs ont pu atteindre un degré de consécration que les autres n'ont jamais connu. En adoptant le vers libre et donc la partie la plus radicale de la lutte de l'avant-garde, au moment où celle-ci a atteint sa

consécration, ces deux écrivains ont de fait pu profiter de toute la reconnaissance de leurs homologues dont – qui plus est - ils ont su aussi se distinguer par la reprise de motifs innovateurs ou par la pratique d'un genre, comme le théâtre symboliste (*Les Fleurs* de Van Lerberghe) peu développé dans la métropole. Au contraire, les écrivains socialement moins dotés se sont condamnés à une condition de subalternité ; chez les parnassiens, ils étaient des dominés parce qu'ils pratiquaient un genre jugé moins orthodoxe, chez les avant-gardistes, ils n'étaient pas vraiment regardés comme des novateurs car ils avaient opté par la forme la moins radicale qu'ils proposaient. En plus, bien qu'en Belgique sa production augmente seulement avec la parution de *La Basoche*, en France, le poème en prose avait déjà fait date. Reconnaissons de toute façon que ces écrivains ont tous participé à l'échange d'idées de l'époque et ils ont permis la diffusion et la persistance de thèmes et de motifs que d'autres auteurs ont su réélaborer de manière plus originale en donnant ainsi ses lettres de noblesse à cette littérature belge encore relativement jeune.



## BIBLIOGRAPHIE

### BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

#### Les revues

*La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1<sup>er</sup> décembre 1881 - 25 décembre 1897.

*La Wallonie*, Liège, 15 juin 1886 - juillet/août 1892 (plus un "dernier fascicule", 1892).

#### Poèmes en prose et contes poétiques des auteurs du corpus

##### *Les recueils*

CHAINAYE, HECTOR. *L'Âme des choses*, Paris, Vanier, 1890.

DELICHEVALERIE, CHARLES. *Premières proses*. Liège, s. éd., 1889.

- *Décors*, Liège, Miot et Jamar, 1895.
- *Images fraternelles*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1914.
- *Croquis Londoniens*, Bruxelles, La Patrie Belge, 1919.

DEMBLON, CELESTIN. *Au bois de Condroz*, Liège, Faust, 1900.

DES OMBIAUX, MAURICE. *Chants des jours lointains*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1888.

- *Vers de l'espoir*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.

DESTREE, JULES. *Lettres à Jeanne*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1886.

- *Transpositions. Imagerie Japonaise*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1888.
- *Les Chimères*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1889.

DESTREE, OLIVIER-GEORGES. *Poèmes sans rimes*, London, Chiswick, 1894.

- *Au Milieu du chemin de notre vie*, Paris, Bloud, 1908.
- *Impressions et souvenirs*, Paris, Bloud, 1913.

GOFFIN, ARNOLD. *Impressions et sensations* (Paris, Vanier, 1888).

- *Le Fou raisonnable*, Bruxelles, Charles Vos, 1892.
- *Le Thyrses. Prose florencées*, Bruxelles, Charles Vos, 1897.

JAMES, ARTHUR. *Toques et robes*, Bruxelles, Larcier, 1885.

LEMONNIER, CAMILLE. *Croquis d'automne*, Paris/Bruxelles, De Somer, 1870.

MOCKEL, ALBERT. *Poèmes minuscules*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1886.

OLIN, PIERRE MARIE. *Légendes Puériles*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1891.

VAN LERBERGHE, CHARLES. *Contes hors du temps*, Bruxelles, Labor, 1992 (1<sup>ère</sup> éd. : Bruxelles, I. S.A.D., 1931).

WALLER, MAX. "Haschisch", "Hiver. Eau-forte", *L'Amour fantasque*, Bruxelles, Boitte éditeur, 1883 (1<sup>ère</sup> éd.: *La Jeune Belgique*, 15 décembre 1881 ; 1<sup>er</sup> déc. 1883).

ÉMILE VERHAEREN. *Poésie complète 9 : Poèmes en prose*. Édition présentée par Jean-Pierre Bertrand avec la collaboration d'Aurélié Mellen, Bruxelles, AML Éditions, 2016.

***Compositions jamais réunies en volume***<sup>833</sup>

CHAINAYE, HECTOR. "Poème en prose : Le Rat", *La Jeune Belgique*, janvier 1889.

- "Poèmes en prose : La Séparation, La mort" *La Jeune Belgique*, octobre 1893.
- "L'Infatigable Pêcheur", *La Wallonie*, juillet 1886.
- "Animi mundus", *La Wallonie*, janvier 1887.
- "Les Appels du passé", *La Wallonie*, septembre-octobre 1891.
- "Vivre" (*La Wallonie*, janvier-février 1892.

CRESSONIO, JUAN. "Novembre (Eau-Forte)", *La Jeune Belgique*, avril 1883.

DEMBLON CÉLESTIN. "Réalités-Fantaisies : Dans l'étable (croquis)", *La Wallonie*, avril 1887.

- "Quintette : I. Les légendes, II. Fantasia, III. Pronostic, IV. 18 ici, V. Dans une pomme", *La Wallonie*, septembre 1887.
- Évocation des vieux Lièges *La Wallonie*, juillet 1888.

DEMOLDER, EUGÈNE. "Les Carillons", *La Wallonie*, novembre 1888.

- "Par la fenêtre ouverte" *La Wallonie*, juin 1889.
- "Huit eaux-fortes mélancoliques ou colorées", *Le Coq Rouge*, juillet 1893.

DESOMBIAUX, MAURICE. "La Nuit tragique", *La Wallonie*, août 1887.

DESTRIÉE JULES. "Transpositions : Stupeur, Sacrifice, L'Atelier du sculpteur, Tapisserie", *La Jeune Belgique*, décembre 1888.

- "Transpositions modernes. Cirque", *La Jeune Belgique*, mars 1890.

---

<sup>833</sup> Nous ne rapportons ici que les textes que nous avons cités ou analysés.



- "Prières d'après les Primitifs. La Mort de saint François", *La Jeune Belgique*, janvier 1892.

DESTREE, OLIVIER-GEORGES. "Water colours : Carnaval, Printemps, Vieille Ville, Kermesse Flamande, Pluie", *La Wallonie*, novembre 1887.

GARNIR, GEORGE. "Poème en prose", *La Wallonie*, août 1886.

- "Ballade en prose", *La Wallonie*, octobre 1886.

LEMONNIER, CAMILLE. "Premières proses : Le Bain, Au Lavoir, Impression urbaine", *La Wallonie*, janvier 1889 ; février-mars 1889 ; avril 1889.

MAUBEL, HENRY. "Croquis funèbres : I. Nature morte, II. Les Bûcherons, III. Le Vieux, IV. En Faction, V. Immortelles, VI. Le Jour des morts, VII. Le Jour des morts, VIII. (Au détour d'une perlouse), IX. Prière, X. Fiançailles, XI. Le Jour des morts, XII. Parc aux morts", *La Jeune Belgique*, août 1883 ; septembre 1883 ; novembre 1883 ; décembre 1883 ; du 15 avril au 15 mai 1884.

- "Croquis bruxellois : La Presse, Des petits Mendians, Au Poste, Après la Classe, Des Stagiaires, Un Coin d'émeute, Presque rien, Un Meeting", *La Jeune Belgique*, janvier 1885.

SEVERIN, FERNAND. "Chant d'orgue", *La Wallonie*, juin 1886.

SIVILLE, MAURICE. "Sous les campanules", *La Wallonie*, juin 1886.

- "Simple Prière", *La Wallonie*, août 1886.

WALLER, MAX. "Clair de lune", *La Jeune Belgique*, décembre 1881.

- "Vieilles Nouvelles : "II. Chers souvenirs", *La Jeune Belgique*, 5 février 1883".
- "Nouvelles pour les jeunes filles : I. Variations sur des prunes", *La Jeune Belgique*, 1<sup>er</sup> août 1883.
- "Fantaisies : II. Ballades nostalgiques (Christmas, À Marcia, Au-delà), III. Piété mondaine (Ave Maria, À l'Ange gardien du soir)", *La Jeune Belgique*, mai 1885.

## **BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE : LES TEXTES**

### **Autres revues littéraires belges consultées**

*L'Art Moderne*, Bruxelles, 1<sup>er</sup> mars 1881 - 9 août 1914.

*L'Art Universel*, Bruxelles, 15 février 1873 – 15 juin 1875.

*La Basoche*, Bruxelles, 13 novembre 1884 - avril 1886.

*Le Coq Rouge*, Bruxelles, mai 1895 - mars 1897.

*Durendal*, Bruxelles, puis Bruxelles/Paris, Janvier 1894 - Juillet 1914.

*L'Élan*, Liège, avril 1885 - 15 mai 1886.

*Floréal*, Liège, janvier 1892 - 15 mai 1893 (plus un fascicule non daté).

*La Revue Moderne*, Bruxelles, 20 décembre 1882 - 1<sup>er</sup> novembre 1883.

*Le Spectateur catholique*, Bruxelles- Paris, janvier 1897 - décembre 1899.

### **Autres œuvres des auteurs du corpus**

CHAINAYE, HECTOR. "Le Triangle", *La Basoche*, 1885.

- "La Cage aux bêtes", *La Jeune Belgique*, juillet 1888.
- *Excursions aux forts de la Meuse*, Liège, La Meuse, 1890.
- "La Chimère tuée", *La Jeune Belgique*, juillet 1891.

DELICHEVALERIE, CHARLES. *La Maison des roses trémières*, Liège, Bénard, 1898.

- *Autour du perron*. Bruxelles, L'Églantine, 1932.
- *Petite France de Meuse*, Liège, Thone, 1933.
- *Images de Liège*. Bruxelles, I. N. R., 1939.
- *Le Météore*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1945.

DEMBLON, CELESTIN. *Aux bois de Condroz*, Liège, Faust, 1906.

DEMOLDER, EUGÈNE. *Impressions d'art*, Bruxelles, Veuve Monnom, 1889.

- *Les Récits de Nazareth*, Bruxelles, Charles Vos, 1893.

DES OMBIAUX, MAURICE. *Les Amants de Taillemark*, 3 actes, Bruxelles, Veuve Monnom, 1892.

- *La Ronde du Trouvère*, Gand, Siffler, 1893.
- *Larmes en fleurs*, Bruxelles, Le Coq Rouge, 1896.
- *Mes Tonnelles*, Bruxelles, Balat, 1898.
- *Jeux de cœur*, Paris, Librairie Internationale, 1899.
- *Correspondance avec Jules Destrée*. Manuscrite et inédite ; conservée dans la section "Livres précieux" de la Bibliothèque Royale de Belgique sous la cote MSSII6946.
- "Le Conte", Extrait de *Sambre et Meuse*, *Bulletin des cercles des XV*, Bruxelles, s.d.

DESTREE, JULES. "Trois contes populaires japonais (traduction) : Le Miroir de Matsuyama, Pourquoi la Méduse n'est qu'une gelée gluante, Monseigneur Sacderiz", *La Jeune Belgique*, février 1889.

- *L'œuvre lithographique d'Odilon Redon*, Bruxelles, Deman, 1891.
- *Paradoxes professionnels*, Bruxelles, Veuve Larcier, 1893.
- *Une campagne électorale au Pays Noir*, Bruxelles, Lacomblez, 1895.
- *Les Œuvres d'art dans les églises*, Bruxelles, L'Avenir social, 1896.
- *Préoccupations intellectuelles, esthétiques et morales du Parti socialiste*, Paris, Librairie de la Revue socialiste, 1897.
- *Bon-Dieu-des-Gaulx*, Paris, Librairie de l'Art social, 1898.
- *Notes sur les primitifs italiens. Sur quelques peintres de Toscane. Sur quelques peintres des Marches et de l'Ombrie. Sur quelques peintres de Sienne*, 3 vol., Bruxelles/Florence, Dietrich/Allinari, 1899, 1900, 1903.
- *Le Secret de Frédéric Marcinel*, Bruxelles, Veuve Larcier, 1901.
- *Quelques histoires de miséricorde*, Bruxelles, Veuve Larcier, 1902.
- *Lettre au roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre*, Bruxelles, Weissembruch, 1912 (1<sup>ère</sup> éd. : *Revue de Belgique*, 15 août- 15 septembre 1912).
- *Roger Van der Weyden. Roger de la Pasture*, Bruxelles/Paris, Krin/Perche, 1926.
- *Le Mystère quotidien. Réflexions et souvenirs*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1927.
- *Le Maître dit de Flémalle (Robert Campin)*, Bruxelles/Paris, Krin/Perche 1930.
- *Journal*. Édition annotée par Raymond Trousson, Bruxelles, ARLLFB, 1995

DESTREE, OLIVIER-GEORGES. *Les Préraphaélites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*, Bruxelles, Dietrich, 1894.

- *L'Âme du Nord. Ruskin, Gezelle, Jergensen*, Bruxelles, Action Catholique, 1911.

GARNIR, GEORGE(S). *Les Charneux*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.

- *Contes à Marjolaine*, Bruxelles, Lacomblez, 1893.
- *Nouveaux contes à Marjolaine*, Paris, Juven, 1904.

GOFFIN, ARNOLD.

- *Journal d'André*, Bruxelles, Lacomblez, 1885.
- *Delzire Moris*, Bruxelles, Lacomblez, 1887.
- *Maxime*, Bruxelles, Charles Vos, 1890.
- *Hélène*, Bruxelles, Lamertin, 1897.

- *I Fioretti. Les petites fleurs de la vie du petit pauvre de Jésus Christ, saint François d'Assise*, Bruxelles, Société belge de littérature, 1897.
- *Poussière du chemin*, Bruxelles, Lamertin, 1923.

LEMONNIER, CAMILLE. *Salon de Bruxelles*, Bruxelles, Typographie Vanderauwera, 1863.

- *Nos Flamands*, Paris, Dentu-Rozes, 1869.
- *La Belgique*, Paris, Hachette, 1888.
- "Préface", Gustave Abel, *Le Labeur de la Prose*, Paris, Stock Éditeur, 1902.
- *L'École belge de peinture 1830-1905*, Van Oest, 1906.

OLIN, PIERRE-MARIE. *Mes mémoires. 1887-1888*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1890.

- *Des Visions*, Liège, t. à p. de *La Wallonie*, 1891.

MAUBEL, HENRI. "La Mort de Miette Stephen", *La Jeune Belgique*, 15 septembre 1888 ; 5 octobre 1888 ; 10 novembre 1888.

VAN LERBERGHE, CHARLES. *Les Flaireurs*, Bruxelles, Lacomblez 1891 (1<sup>ère</sup> éd. : *La Wallonie*, 1889).

- *Entrevues*, Bruxelles, Lacomblez, 1898.

VERHAEREN, ÉMILE. *Les Flamandes*, Bruxelles, Hochstein, 1883.

- "Les Campagnes hallucinées", *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. : *Les campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893).
- "Les Villes tentaculaires", *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. : *Les villes tentaculaires*, Bruxelles, Deman, 1895).

WALLER, MAX. *Baiser*, Bruxelles, Collection de *La Jeune Belgique*, 1883.

- *La Vie Bête*, Bruxelles, A. Brancart, 1883.
- *La Petite Veuve*. Saynète en un acte, en prose écrite en collaboration avec George Rodenbach, Bruxelles, Fink, 1884.
- *Lysiane de Lysias. Greta Friedmann*, Bruxelles, Monnom, 1885.
- *Jeanne Bijou*, pièce en trois actes, Bruxelles, Chez tous les libraires, 1886.
- *Poison*, un acte en prose, Bruxelles, Veuve Monnom, 1888.
- *La flûte à Siebel*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.
- *Daisy*, Bruxelles, Lacomblez, 1892.
- "Brigitte Austin", *La revue Générale*, 1930.

### **Autres recueils de poèmes en prose et contes poétiques**

AUREVILLY, BARBEY. *Rythmes oubliés*, Paris, Lemerre, 1897.

BAUDELAIRE, CHARLES. "Le Spleen de Paris", *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*. Édition présentée par David Scott et Barbara Wright, Paris, Flammarion, 2013 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Lévy, 1869).

BERTRAND, ALOYSIUS. "Gaspard de la nuit", *Œuvres complètes*. Édition présentée par Helen Hart Poggenburg, Paris, Champion, 2000 (1<sup>ère</sup> éd. : Pavie, Angers, 1842).

CROS, CHARLES. "Fantaisies en prose", *Coffret de santal*, Paris, Lemerre, 1873.

- *Collier de griffes*, Paris, P. – V. Stock, 1908.

JACOB, MAX. *Le Cornet à dè*s, Paris, Gallimard, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Chez l'auteur, 1917 ; éd. : définitive : Paris, Stock, 1923).

GOURMONT, REMY. *Histoires magiques*, Paris, Mercure de France 1894.

HUYSMANS, JORIS-KARL. *Le Drageoir aux épices, suivi de Pages retrouvées*, Paris, G. Crès, 1921 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Dentu, 1874).

- "Croquis Parisiens", *Croquis parisiens ; À vau-l'eau ; Un dilemme*, Paris, P.-V. Stock, 1905 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Vaton, 1880).

LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920 (1<sup>ère</sup> éd. : Bruxelles, Lacroix, 1869).

LAZARE, BERNARD. *Le Miroir des légendes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

LOUÏS, PIERRE. *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Mercure de France, 1894).

MALLARME, STEPHANE. "Divagations", *Mallarmé. Poesie e prose con testo a fronte*, Milano, Garzanti, 2005 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Fasquelle, 1897).

MAUCLAIR, CAMILLE. *Les Clefs d'or*, Paris, Paul Ollendorff, 1897.

REGNIER, HENRI. *Contes à soi-même*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893.

- *Le Trèfle Noir*, Paris, Mercure de France, 1895.

- *La Canne de Jaspe*, Paris, Mercure de France 1897.

MENDES, CATULLE. "Sanguines", *Histoire d'amour*, Paris, Lemerre, 1868.

- *Lieds de France*, Paris, Flammarion, 1892.

RIMBAUD, "Les Illuminations", *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1900 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Publications de *La Vogue*, 1886).

RODENBACH, GEORGES. *Le Rouet des brumes*, Paris, Ollendorff, 1901.

SCHWOB, MARCEL. *Le Roi au masque d'or*, Paris, Paul Ollendorff, 1892.

- *Mimes*, Paris, Mercure de France, 1893.

#### **Autres œuvres poétiques et narratives**

- AUREVILLY, BARBEY. *Amaïdée*, Paris, Lemerre, 1889.
- DAUDET, ALPHONSE. *Les Amoureuses: poèmes et fantaisies*, Paris, Tardieu, 1858.
- FLAUBERT, GUSTAVE. *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Gallimard, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Charpentier, 1874).
- GILKIN, IWAN. *La Damnation de l'artiste*, Bruxelles, Deman, 1890.
- *La Nuit*, Paris, Fischbacher, 1897.
- GIRAUD, ALBERT. *Scribe*, Bruxelles, Hochstein, 1883.
- *Hors du siècle*, Paris, Vanier, 1888.
- HUGO, VICTOR. *Les Contemplations*, Paris, Nelson, 1911 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Lévy, 1856).
- *La légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859.
- HUYSMANS, JORIS-KARL. *À Rebours*, Paris, Librairie des Amateurs, 1920, p. 195 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Charpentier, 1884).
- LAFORGUE, JULES. *Moralités légendaires*, Paris, Gallimard, 1977 (1<sup>ère</sup> éd. : (Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1887).
- MAETERLINCK, MAURICE. "L'Intruse", *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*. Édition présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. : *La Wallonie*, janvier 1890 ; puis en volume : Bruxelles, Lacomblez, 1891).
- "Les Aveugles", *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*. Édition présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. : Bruxelles, Lacomblez, 1891).
  - *L'Hôte inconnu*, Paris, Fasquelle, 1917.
  - "Le Trésor des humbles", *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*. Édition présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Mercure de France, 1896).
- MOLIERE. "Le Bourgeois gentilhomme", *Œuvres*, t. 7. Paris, Pierre Didot l'aîné – Firmin Didot, 1813 (*Première représentation* : Chambord, 14 octobre 1670).
- RODENBACH, GEORGES. "Bruges-la-morte", *Le Figaro*, 4-14 février 1892 ; puis en volume : Paris, Flammarion, juin 1892).
- SHAKESPEARE, WILLIAM. "Hamlet", Franco Marengo (éd.) *William Shakespeare. Tutte le opere*, vol. 1 *Le Tragedie*, Milano, Bompiani, 2014.
- TADIÉ, YVES. "Le Sphinx et la Chimère", *Romantisme*, 1977, n°15. Mythes, rêves, fantasmes. pp. 2-17; n°16. Autour de l'âge d'or. pp. 71-81.

VERHAEREN, ÉMILE. *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*, Paris, Gallimard, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. : *Les campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893 ; *Les villes tentaculaires*, Bruxelles, Deman, 1896).

VERLAINE, PAUL. *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Laffont, 1992 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Lemerre, 1866).

VILLIERS de l'ISLE-ADAM, AUGUSTE. *Contes cruels*, Paris, Calmann-Levy, 1883.

- *Nouveaux Contes cruels*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

## **BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE : LA CRITIQUE**

### **Le cadre historique**

DUMONT, GEORGE H. *Histoire de la Belgique*, Paris, Hachette, 1977.

WEBER, PATRICK. *La grande histoire de la Belgique*, Paris, Perrin, 2013.

### **Le cadre littéraire français et belge**

AA. VV. *Centenaire du Symbolisme en Belgique*, Université Catholique de Louvain, 1986.

ARON, PAUL. *Les écrivains belges et le socialisme*, Bruxelles, Labor, 1985.

- "Le symbolisme belge et la tentation de l'art social", *Centenaire du symbolisme belge*, Les Lettres Romanes, Université Catholique de Louvain, 1986, t. XL.
- "Pour une description sociologique du symbolisme belge", Anna Soncini Fratta (éd.), *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Clueb, 1990.
- (éd.). *La Belgique artistique et littéraire*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- "Littératures judiciaires", *Textyles*, vol. 31, 2007.

ARON, PAUL / BERTRAND, JEAN-PIERRE. *Les 100 mots du symbolisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

BARRE, ANDRÉ. *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1981*, Paris Jouve, 1911.

BEAUNIER, André. *La poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902.

BERG, CHRISTIAN / HALEN, PIERRE (dirs.). *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, 2000.

BERTRAND, JEAN-PIERRE / BIRON, MICHEL / DENIS, BENOIT / GRUTMAN, RANIER (dirs.). *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003.

BIETRY, ROLAND. *Les théories poétiques à l'époque symboliste*, Genève, Slatkine, 2001.

BRAET, HERMAN. *L'accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1900*, Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1967.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. "Symbolistes et Décadents", *Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> novembre 1888, pp. 213-226.

BURNIAUX, ROBERT / MUNO, JEAN / FRICKX, ROBERT. *La littérature belge d'expression française*, Presses universitaires de France, 1980.

CHARLIER, GUSTAVE / HANSE, JOSEPH. *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958.

CHEVREL, YVES. "Naturalisme et symbolisme", *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du Colloque International, Numéro spécial de la *Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, Luxembourg 1990.

CIPRIANI, ANTOINE (dir). *La Littérature de Fin de Siècle, une Littérature Décadente?*, Actes du Colloque International, Société Luxembourgeoise de littérature générale et comparée, Luxembourg, 1990.

DÉCAUDIN, MICHEL. *La Crise des valeurs symbolistes (1895-1914)*, Genève, Slatkine, 1981.

- "Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?", *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n. 34, 1982.

DECAUDIN, MICHEL / LEUWERS, DANIEL. *De Zola à Guillaume Apollinaire (1869-1920)*, Paris, Flammarion, 1986.

DELSEMME, PAUL. "Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique", *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1984.

DELSEMME, Paul / TROUSSON Raymond. *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, Revue de l'Université de Bruxelles, 4-5, 1984.

DENIS, BENOÎT. "La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie", Jacques Dubois - Pascal Durand et Yves Winkin (dir.), *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, CÉPHAL, 2005.

DENIS, BENOÎT / KLINKENBERG, JEAN-MARIE. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

DESTRÉE, JULES. *Cours sur les écrivains belges contemporains*, Bruxelles, Imprimerie économique, 1896.



DOUTREPONT, GEORGES. *Histoire illustrée de la littérature française en Belgique*, Bruxelles, M. Didier, 1939.

DURAND, PASCAL / WINKIN, YVES. "De Plantin à Deman. Pour une histoire des pratiques d'édition en Belgique", *Textyles*, 15, 1999.

FRIEDMAN, DONALD FLANNEL. *An Anthology of Belgian Symbolist Poets*, New York, Peter Lang, 2003.

GAUCHEZ, MAURICE. *Le Livre des masques belges*, 2 vol., Mons, La Société nouvelle, 1910-1911.

GILLE, Valère. "Du symbolisme", Bruxelles, *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, vol. XIX, n. 1, mai 1940.

GILSOUL, ROBERT. *La théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1936.

- *Les Influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, ARLLFB, 1953.

GORCEIX, PAUL. "De la spécificité du Symbolisme belge", *Bulletin de l'A.R.L.L.F.*, LVI, Bruxelles, 1978.

- "Y a-t-il un symbolisme belge ?", *Cahiers roumains d'études littéraires*, Éditions Université de Bucarest, 3/1980.
- (éd.) *La Belgique fin-de-siècle. Romans, nouvelles, théâtre*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- (éd.) *Fin de siècle et symbolisme en Belgique Œuvres poétiques*, Bruxelles, Complexe, 1997.

GOURMONT, Rémy (de). *Les livres des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, masques dessinés par F. Vallotton, Paris, Le Mercure de France, 1896-1898, 2 vol.

- *La Belgique littéraire*, Crès, Paris, 1915.

GRAVAND, FERDINAND / VAN BEMMEL, EUGENE. "Littérature française contemporaine", *Patria Belgica*, vol. III, Bruxelles, Bruylant-Cristophe et Cie, 1875.

HANLET, CAMILLE. *Les écrivains belges contemporains*, Liège, Dessain, 1946.

HEUMANN, Albert. *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Paris, Mercure de France, 1913.

HURET, JULES. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*, Paris, LGE, 2004.

- "Les manifestes symbolistes", *Littérature*, n. 139, 2005, pp. 93-113.

- LE CARDONNEL, GEORGES / VELAY, CHARLES. *La littérature contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1905.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. "La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique", *Littérature*, n. 44, 1981, pp. 33-50.
- LECARDONNEL, Georges / VALLEY, Charles. *La littérature contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1905.
- LYSØE, ÉRYC. "Pour une approche systémique du symbolisme belge", *Littérature et nation*, n°18, 1998.
- MENDÈS, Catulle. *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900: Rapport à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux arts, précédé e réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France, suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX siècle*, Paris, Fasquelle, 1902.
- MERELLO, IDA. "L'Ottocento", SOZZI, Lionello (dir.). *Storia europea della letteratura francese II. Dal Settecento all'età contemporanea*. Torino, Einaudi, 2013.
- MICHAUD, GUY (DE). *Message Poétique du Symbolisme*, 3 vol., Paris, Nizet, 1969.
- OTTEN, Michel. "Originalité du symbolisme belge", Anna Soncini Fratta, *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Clueb, 1990.
- PALACIO, Jean (de). *Le silence du texte – Poétique de la décadence*, Louvain/Paris, Peeters, 2003.
- PÂQUE, Jeannine. *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989.
- QUAGHEBEUR, Marc. *Balises pour l'histoire de nos lettres*, Bruxelles, Labor, 1998 (1<sup>ère</sup> éd.; *Alphabet des Lettres belges*, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, Bruxelles, 1982).
- RAIMOND, MICHEL. *La Crise du roman de la fin du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
- SONCINI FRATTA, ANNA (dir.). *Le mouvement symboliste en Belgique*, Edizione Clueb Bologna, 1990.
- SYMONS, ARTHUR/ ELLMAN, RICHARD. *The Symbolist movement in literature*, New York, E. P. Dutton & company, 1919.
- TURQUET-MILNES, GLADYS ROSALEEN. *Some Modern Belgian writers*, London, H. Muirhead, 1916.
- VERVLIET, RAYMOND. "La littérature de fin de siècle en Belgique: l'autonomisation de la littérature", *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du

Colloque International, Numéro spécial de la *Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, Luxembourg 1990

### **Histoire des revues littéraires belges**

ARON, PAUL. "*La Jeune Belgique* et la modernité littéraire", *La Jeune Belgique et La Jeune Pologne*, Études monographiques de l'École Normale Supérieure de Cracovie, Cracovie, 1988, pp. 69-81.

ARON, PAUL / SOUCY, PIERRE-YVES. *Les revues littéraires belge de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1998.

CHATELAIN, FRANÇOISE. *Une revue catholique au tournant du siècle : Durendal 1894-1919*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1983.

COULON, MARION. *La Wallonie, son milieu, son animateur Albert Mockel, ses collaborateurs*, thèse de licence, ULB, 1934.

FONTAINAS, ANDRÉ. "Le Rôle de *La Wallonie* dans le mouvement symboliste", *Le Monde nouveau*, septembre 1924.

GARNIR, GEORGE(S). "Albert Mockel et la Wallonie", *Pourquoi pas?*, Bruxelles, 23 - 30 juin 1910.

HANSE, JOSEPH. "*La Jeune France et La Jeune Belgique*", *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, vol. XXXV, n. 1, 1957.

- "*La Jeune Belgique et L'Art Moderne*", Gustave Charlier / Joseph Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958.

LEQUEUX, CHARLES. *La Wallonie. Table générale des matières*, Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1961.

- *La Jeune Belgique. Tables générales des matières*, Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1964.

MATHEWS, ANDREW JACKSON. *La Wallonie, The Symbolist Movement 1886-1892*, New York, King Crown's Press, 1947.

MOCKEL, ALBERT. *Les Fumistes wallons*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1887.

PAQUE, JEANNINE. "Entre Liège et Paris", Bertrand, Jean-Pierre / Biron, Michel / Denis, Benoît / Grutman, Ranier. *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003.

POUND, EZRA. "Albert Mockel and *La Wallonie*", *The Little Review*, octobre 1918.

TROUSSON, RAYMOND (éd.). *La Légende de La Jeune Belgique* [contient Iwan Gilkin, "Quinze ans de littérature", 1<sup>ère</sup> éd. : *La Jeune Belgique*, novembre-décembre 1895 ; *Les origines estudiantines de La Jeune Belgique*, 1<sup>ère</sup> éd. : *La Belgique artistique et littéraire*, juillet-septembre 1909 ; Oscar Thiry, *La Miraculeuse aventure des Jeunes Belgique*, 1<sup>ère</sup> éd. : *La Belgique artistique et littéraire*, 1910 ; Valère Gille, *La Jeune Belgique au hasard des souvenirs*, 1<sup>ère</sup> éd. : 1943], Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 2000.

WILMOTTE, MAURICE. "En souvenir de *La Wallonie*", *La Wallonie en Fleurs*, Avril-Mai 1924.

### Définition de poésie et de poème

AQUIEN, MICHEL / HONORÉ, JEAN-PAUL. *Le renouvellement des formes poétiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nathan, Paris, 1997.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de 1922 par Charles-Émile Ruelle [version Kindle], Éditions de la Bibliothèque Digitale, 2013.

BANVILLE, THÉODORE. *Traité de Poésie française*, Paris, Charpentier, 1972 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, L'Écho de la Sorbonne, 1871).

BATTEUX, CHARLES. *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Leyde, Élie Luzac fils, 1753.

BRÉMOND, HENRI. *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.

DU BOS, JEAN-BAPTISTE (abbé). *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*, Paris, Pierre Mariette, 1740 (1<sup>ère</sup> éd. : 1719).

FOUCAULT, MICHEL. *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

JAKOBSON, ROMAN. "Fragments de *La Nouvelle Poésie russe*", *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 16 (1<sup>ère</sup> éd. : Prague, 1921).

JOHNSON, BARBARA. *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979.

KRISTEVA, JULIA. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

MESCHONNIC, HENRI. *Critique du rythme*, Paris, Verdier, p. 396.

MALLARMÉ, STÉPHANE. *La Musique et les Lettres*, Paris, Perrin, 1895.

- Le Mystère dans les lettres, ", *Mallarmé. Poesie e prose con testo a fronte*, Milano, Garzanti, 2005 (1<sup>ère</sup> éd.: *La Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> Juillet, 1895).

- "Crise de vers", "Divagations", *Mallarmé. Poesie e prose con testo a fronte*, Milano, Garzanti, 2005 (1<sup>ère</sup> éd.: Paris, Fasquelle, 1897).
- *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor, Monaco, Rocher, 1953.
- *Correspondance*, édition établie par Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1995.

RIMBAUD, ARTHUR. "Lettre du Voyant, à Paul Démeny, 15 mai 1871 ", *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1900.

MOCKEL, ALBERT. "Propos de littérature", *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, ARLLFB, 1962 (1<sup>ère</sup> éd. : Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894).

- "Poésie et idéalité", *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, ARLLFB, 1962 (1<sup>ère</sup> éd. : *Vers et prose*, mars-avril-mai 1905).
- "Musique et poésie", *Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, ARLLFB, 1962 (1<sup>ère</sup> éd. : *Le Masque*, juillet 1914).

POE, EDGAR ALLAN. "The Philosophy of Composition", *The Complete Works of works of Edgar Allan Poe*, New York, Cosimo Classics, 2009 (1<sup>ère</sup> éd. : *Graham's Magazine*, April 1846 ; traduction française utilisée: "La Genèse d'un poème", Egard Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, traduction par Charles Baudelaire, Michel Lévy Frères, 1871).

- "The Poetic Principle", *Sartain's Union Magazine*, vol. VII, 1850 (Traduction française utilisée : Rabbe Félix. "Du Principe Poétique", *Derniers Contes*, Paris, Albert Savine, 1887).
- "Nathaniel Hawthorne", "The Literati: some honest opinions about auctorial merits and demerits" (1850), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 4 vol., New York, J. S. Reelfield, 1850-1856 (traduction française utilisée : "Dernières Pages : Le Conte et le Poème", *Mercure de France*, août 1892).

STEVENSON, CHARLES L.. "Qu'est-ce qu'un poème?", *La Notion de littérature* (Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1987 (1<sup>ère</sup> éd. : On "What is a Poem?", *The Philosophical Review*, Vol. 66, n. 3, juillet 1957).

TODOROV, TZVETAN. "La poésie sans le vers", *La Notion de littérature* (Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1987. (1<sup>ère</sup> éd. : *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978).

VAILLANT, ALAIN. *La Poésie*, Paris, Colin, 2012.

MARC DOMINICY. *Poétique de l'évocation*, Paris, Garnier, 2011.

## **Poésie, prose, prose poétique et rythme de la prose**

BORDAS, Éric. "Le rythme de la prose", *Semen*, vol. 16, 2003 (en ligne: <http://semen.revues.org/2660>, 16/07/2013).

DESSONS, GÉRARD. "Le négatif de la prose", Jean-Nicolas Illouz / Jacques Neefs, *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, pp. 123-134.

- "Prose, prosaïque, prosaïsme", *Semen*, revue en ligne (<http://semen.revues.org/document2710.html>, 1/03/2013).

DESSONS, GÉRARD / MESCHONNIC, HENRI. *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

FREYERMUTH, Sylvie. "Poétique de la prose ou prose poétique? Le rythme contre le prosaïsme", *Questions de style*. Revue en ligne de l'Université de Caen Basse-Normandie,

<http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier6/textes/03freyermuth.pdf>, dernière consultation : 1/03/2013.

GOUX, JEAN-PAUL. "De l'allure", *Semen* (En ligne), 16, 2003, <http://semen.revues.org/2664>, dernière consultation : 17/11/2013).

HENNEQUIN, Émile. "Le poétique et le prosaïque", *La Revue Indépendante*, vol. 6, janvier 1888.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, NEEFS, Jacques (dir.). "Présentation", Jean-Nicolas Illouz / Jacques Neefs, *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, pp. 5-10.

NEPVEU, Pierre. "La prose du poème", *Études françaises*, vol. 20, n. 3, 1984, pp. 15-27 (en ligne: [www.erudit.org](http://www.erudit.org), 1/03/2013).

NIVAT, GEORGES. "Prose et poésie", *Revue des études slaves*, vol. 67, n. 4, 1995, pp. 685-691 (en ligne: [www.persée.fr](http://www.persée.fr), 1/03/2013).

SCOTT, CLIVE. "The rhythmicity of the French Prose Poem", *L'esprit créateur*, vol. 39, n. 1, spring, 1999.

SIBILIO, Elisabetta. "Une prose musicale, sans rythme et sans rime" *Questions de style*. Revue en ligne de l'Université de Caen Basse-Normandie. 15/03/2012 <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier6/textes/02sibilio.pdf>, 1/03/2013.

## **Définition de genre littéraire**

BAKHTINE, MIKHAÏL. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984,

- COMBE, DOMINIQUE. *Les genres littéraires* [version Kindle], Paris, Hachette, 1992.
- "La stylistique des genres", *Langue française*, n. 135, 2002. pp. 33-49.
- GAUDREAULT, ROMAIN. "Comment définir un genre littéraire", *Québec français*, n. 148, 2008, pp. 58-59.
- GENETTE, GERARD. *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. : 1991).
- "Introduction à l'architexte", *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. : 1979).
- JENNY, LAURENT. *Les genres littéraires*. En ligne:
- <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html>,  
dernière consultation : 1/03/2013.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

### **Sur le poème en prose et le conte poétique**

- ATHYS, ALFRED. "À propos du poème en prose", *Revue Blanche*, Mai 1897.
- BERNARD, SUZANNE. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BERTRAND, Jean-Pierre. "Un genre né par et pour la presse: le poème en prose", Pierre Piret, *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CASTILLE, JEAN-FRANÇOIS. "Le poème en prose avant le poème en prose", *Questions de style*, revue en ligne de l'Université de Caen Basse-Normandie, mise à jour : 15/03/2012, <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/>, dernière consultation : 1/03/2013.
- CHAPELAN, MAURICE. *Anthologie du poème en prose*, Paris, Juillard, 1946.
- CHEREL, ALBERT. *Fénelon au XVIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Hachette, 1917.
- CLAYTON, VISTA. *The Prose Poem in French Literature of the 18<sup>th</sup> century*, New York, Columbia U. P., 1936.
- DECAUNES, LUC. *Le poème en prose. Anthologie*. Paris, Seghers, 1983.
- DELAS, DANIEL. "On a touché au vers! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX<sup>e</sup> siècle" *Littérature*, n. 39, 1980, *Les manifestes*, pp. 54-60.
- DISEGNI, SILVIA. "Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle", *Études françaises*, vol. 44, n. 3, 2008.
- JALOUX, EDMOND. "Le centenaire du poème en prose", *Le Temps*, 25 Aout 1942.
- JECHOVA, HANA / MOURET, FRANÇOIS / VOISINE, JACQUES. *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993.

LEBON, STÉPHANIE. "Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne", *Revista de Linguas Modernas*, n. 13, 2010.

LEROY, CHRISTIAN. *La Poésie en prose française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris, Champion, 2001.

- " 'Nigra sed formosa' Notes sur le statut de la prose dans la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle au préromantisme", Line Cottegnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet (dir.), *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

LLYOD, ROSEMARY. "Horrifying the Homais : The Challenge of the prose poem", *L'esprit créateur*, vol. 39, n. 1, spring, 1999.

LYSØE, ÉRIC. "Fantastique et poésie", *Les Kermesses de l'Étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993.

MOORE, FABIENNE. *Prose Poems of the French Enlightenment*, London, Ashgate, 2009.

MURAT, MICHEL. "Le Dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose", Marielle Macé / Raphaël Baroni (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

PENSOM, Roger. "Le poème en prose de Baudelaire à Rimbaud", *French Studies* vol. 56, n. 1, 2002.

- "Se perdre pour se dire : le devenir du lyrisme à l'ère du poème en prose", Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, éd. Nota Bene (Québec) / Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

RIFFAETERRE, MICHAEL. "La sémiotique du genre : le poème en prose", *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.

ROUMETTE, JULIEN. *Les Poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001.

SANDRAS, MICHEL. *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.

- "Le poème en prose : une fiction critique ?", Jean-Nicolas Illouz / Jacques Neefs (éd.), *Crise de prose*, Paris, PUV, 2002.

SCOTT, DAVID. "Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire : hétérogénéité et déconstruction dans *Le Spleen de Paris*", *L'esprit créateur*, vol. 39, n. 1, spring, 1999.

TAMBY, ÉMILIE YAOUANQ. *Lyrisme et narration dans les contes proches du symbolisme et du modernisme, en langues française et espagnole*, mémoire de DEA, Jean-Louis Backès (dir.), Université de Paris 4, 2002.



- *L'Indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaine francophone et hispanophone, 1885-1914)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2011 (en ligne: <http://www.e-sorbonne.fr/theses/l-indetermination-generique-prose-poetique-symbolisme-modernisme-domaines-francophone-hispano>, dernière consultation : 09/07/2018).

VADE, YVES. *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.

VIBERT, BERTRAND. *Poète, même en prose*, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

VINCENT-MUNNIA, NATHALIE. "Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie", *Littérature*, n. 91, 1993.

- *Les Premiers Poèmes en prose : Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Champion, 1996.

### **Sur le vers libre et le verset**

BOSCHIAN-CAMPANER, CATHERINE (dir.). *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

DEN BERGH, CARLA. "Le poème en prose en versets", *Questions de style*. Revue en ligne de l'Université de Caen Basse-Normandie

<http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/7vandenbergh.pdf>, dernière consultation : 1/03/2011.

DUJARDIN, ÉDOUARD. *Les premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922.

MERELLO, IDA. "La nascita del verso libero", *Studi francesi*, n. 138, anno XLVI, III, sett-dic-2002.

- "Pour une définition du vers libre", Catherine Boschian-Campaner (dir.), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)* Paris, L'Harmattan, 2008.

SZILAGYI, I.P. "Le verset: entre le vers et le paragraphe", *Études littéraires*, vol. 39, n. 1, 2007.

VANDEMEULEBROUCKE, KAREN. "Le vers libre entre rejet et tolérance subtile. Le cas de *La Jeune Belgique* (1881-1897)", *Poétique*, vol. 1, n. 169, 2012,

### **Récit, description et didactisme**

ADAM, JEAN-MICHEL / REVAZ, FRANÇOISE, *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996.

AUBRIT, JEAN-PIERRE. *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Colin, 2012.

BARZAGLI, STEFANO. *Parole in gioco: Per una semiotica del gioco linguistico*, Firenze, Bompiani, 2017.

BAUDELAIRE, CHARLES. "Prométhée délivré par L. de Senneville", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 (1<sup>ère</sup> éd. : *Corsaire-Satan*, 3 février 1846).

- "L'Art Philosophique", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 (1<sup>ère</sup> éd. : "L'Art Romantique", *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, Paris, Lévy, 1869).

COMBE, DOMINIQUE. *Poésie et récit : une autre rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

- "Le poème philosophique ou l'hérésie de l'enseignement, *Études françaises* vol. 4, n. 13, 2005.

GENETTE, GÉRARD. "Frontières du récit", *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

HAMON PHILIPPE. *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

JAKOBSON, ROMAN. "Closing statements : Linguistics and Poetics", *Style in language*, T.A. Sebeok, New-York, 1960.

JENNY, LAURENT. "Le poétique et le narratif", *Poétique*, n. 28, 1976.

MATSURA, NAMIKO. "Le 'Triptyque' ou la description non mimétique chez Mallarmé", *Études Stéphane Mallarmé*, n. 4, 2016.

RICOEUR, PAUL. *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, Seuil, 1983-1985.

TADIÉ, JEAN YVES. *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1978.

## **Études critiques et biographiques sur les auteurs du corpus**

### ***Sur Chainaye Hector***

DEMBLON, CELESTIN. "L'Âme des choses. Étude sur Hector Chainaye", *La Wallonie*, septembre-octobre 1891.

### ***Sur Demolder Eugène***

EEKHOUD, GEORGE. "Chronique littéraire : Impressions d'art : études, critiques et transpositions", *La Jeune Belgique*, janvier 1890, pp. 87-89.

KRAINS, HUBERT. *Eugène Demolder*, Lecture faite en séance du 16 juin 1923, *Bulletin de l'ARLLFB*, t. 2, n. 3, août 1923.

### ***Sur des Ombiaux Maurice***

"Vers de l'espoir", *L'Art Moderne*, 15 novembre 1891.

BOCK, JULES. *Maurice des Ombiaux. Étude critique*, Bruxelles, Édition du Jeune Effort, 1905.

DELIZÉE, GEORGES. *Le prince de Wallonie Maurice des Ombiaux*, Bruxelles, Les Éditions de Belgique, 1932.

DESTRÉE, JULES. "Chronique littéraire : *Chants des jours lointains*", *La Jeune Belgique*, juin 1888.

DETHIER, RENÉ. *Un écrivain de Wallonie : Maurice des Ombiaux*, Marcinelle, Édition de la Jeune Wallonie, 1907.

GIRAUD, ALBERT. "Chronique littéraire : *Vers de l'espoir*", *La Jeune Belgique*, décembre 1891.

FOULON, ROGER. "Autour de Maurice des Ombiaux" [en ligne], Bruxelles, Académie Royale de Langue et Littérature Française de Belgique, 2007. Disponible sur : [http : //www.arllfb.be/ebibliothèque/communications/foulon130107.pdf](http://www.arllfb.be/ebibliothèque/communications/foulon130107.pdf) (01/10/2016).

HOREMANS, JEAN-MARIE. *Maurice des Ombiaux, prince des conteurs wallons*, Gilly, Institut Jules Destrée pour la défense et l'illustration de la Wallonie, 1968.

VIRRES, GEORGES / BRIERS, HENRI. *Notice sur Maurice des Ombiaux*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1946.

### ***Sur Destrée Jules***

DES OMBIAUX, MAURICE. "Imagerie japonaise", *La Jeune Belgique*, janvier 1889.

DUMONT, GEORGES HENRI. *Jules Destrée. Le Multiple*, Bruxelles, ARLLF, 1995.

DUPIERREUX, RICHARD. *Jules Destrée*, Paris-Bruxelles, Éditions Labor, 1938.

HOREMANS, J. – M. "Jules Destrée et les lettres", *Autour de Jules Destrée*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1986.

JACQUEMIN, GEORGES. *Jules Destrée*, Service du Livre Luxembourgeois, 1999

LOBET, M. "J.-K. Huysmans et J.D.", *Le Soir*, 9 févr. 1967.

ROUZET, G. "L'amitié de J.D. et de J.-K. Huysmans", *La Revue belge*, 15 juill. 1937.

SCHAEFFER, PIERRE-JEAN. *Portraits de Jules Destrée*, Marcinelle, Procultura, 1997.

VAN DEN BERGHE, É. *Jules Destrée : l'avocat, le politique, l'artiste*, Bruxelles / Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1933.

### ***Sur Destrée Olivier-Georges***

BROGNIEZ, LAURENCE. *"Georges-Olivier Destrée et la religion de l'art : de l'esthète au converti"*, *Problèmes d'histoire des religions : Dimensions du sacré dans les littératures profanes* (éd. : Alain Dierkens), vol. 10, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999.

- "Lecture", Georges Olivier Destrée, *Les Préraphaelites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*, Bruxelles, Labor, 2005

DE GRAVE, GENEVIEVE. *Dom Bruno Destrée : l'esthète, le converti, le moine*, Liège, La Pensée catholique, 1942.

NOTHOMB, PIERRE. *Une conversion esthétique : Olivier-Georges Destrée*, Bruxelles, Action catholique, 1913.

VAN DEN BOSCH, FIRMIN. "Un moine écrivain: Dom Bruno Destrée", *Les Lettres et la Vie*, 1912.

WIART, HENRI CARTON DE. *La Vocation d'Olivier-Georges Destrée*, Paris, Flammarion, 1931.

### ***Sur Goffin Arnold***

DAVIGNON, HENRI. *Arnold Goffin*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1939.

JAGO-ANTOINE, VERONIQUE. "Poussières du chemin. Les rêveries d'art d'Arnold Goffin", *Les villes du symbolisme* (éd. Marc Quaghebeur), Bruxelles, Peter Lang, 2007.

SONCINI, ANNA. "L'Italie ou la fragilité des êtres", *Les Avatars d'un regard : l'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, Bologne, Clueb, 1988.

VANWELKENHUYZEN, GUSTAVE. "Arnold Goffin et J. K. Huysmans", *Bulletin de l'ARLLFB*, vol. XLI, N. 3, 1963.

VANZYPE, GUSTAVE. *Arnold Goffin*, Bruxelles, ARLLFB, 1937.

### ***Sur Lemonnier Camille***

DES OMBIAUX, MAURICE. *Camille Lemonnier : monographie anecdotique et documentaire*, Bruxelles, Carington, 1909.

### ***Sur Van Lerberghe Charles***

ARON PAUL, "Lecture" de Paul Aron dans Charles Van Lerberghe, *Contes hors du temps*, Bruxelles, Labor, 1992.

### ***Sur Verhaeren, Émile***

BERG, CHRISTIAN. " 'Se torturer savamment' : une lecture schopenaurienne de la Trilogie noire", *Émile Verhaeren* (éd. Knabe / Trousson), Éditions Université de Bruxelles, 1984.

- Christian Berg, "Postface", Émile Verhaeren, *Les Villages illusoires*, Bruxelles, Espace Nord, 2016

BERTRAND, JEAN PIERRE. " 'Un mot' de Verhaeren. Une introduction aux poèmes en prose (1887-1895)", *Textyles*, n. 11, 1994.

- "Verhaeren et la question du poème en prose", Émile Verhaeren, *Poésie complète 9 : Poèmes en prose*, Bruxelles, Édition présentée par Jean-Pierre Bertrand avec la collaboration d'Aurélien Mellen, Bruxelles, AML Éditions, 2016.

FONTAINE, ANDRÉ. *Verhaeren et son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929.

MARX, JACQUES. *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, ARLLFB, 1996.

ROBAEY, JEAN. "Verhaeren et l'Italie : du rendez-vous manqué au mythe", *Les avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française* (Anna Soncini Fratta), Bologna, Clueb 1988.

### **Études critiques sur les autres auteurs cités**

BAUDELAIRE, CHARLES. "Notes nouvelles sur Edgar Poe", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 (préface à Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires* Paris, Lévy, 1857).

- "Théophile Gautier", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 (1<sup>ère</sup> éd. : *L'Artiste*, 13 mars 1859).
- "Victor Hugo. *Les Misérables*", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 (1<sup>ère</sup> éd. : *Le Boulevard*, 20 avril 1862).

BRIX, MICHEL. "Baudelaire, disciple de Poe ?", *Romantisme*, vol. 33, n. 122, 2003.

CHINES, LOREDANA / GUERRA, MARTA. *Petrarca : profilo e antologia critica*, Milano, Mondadori, 2005.

CIPRIANI, FERNANDO. "L'inversione del mito o i mali del progresso in due *contes* di Villiers", Enrica Galazzi / Giuseppe Bernardelli, *Lingua, cultura e testo*, Vita e Pensiero, Milano, 2003.

COMBE, DOMINIQUE. "Le poème épique condamné. Baudelaire, Hugo, Poe", *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 Janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

COMPAGNON, ANTOINE. *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.

COMPÈRE, DANIEL. "Sur la terre comme au ciel. L'affiche", *Image & Narrative. Online magazine of the visual narrative*, vol 8, n. 3, L'Affiche fin de siècle, décembre 2007.

DANTO, ISABELLE. "Promenade architecturale dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans", *Huysmans entre grâce et péché* (dir. : Alain Vircondelet), Paris, Beauchesne, 1995.

DEBRAY GENETTE, RAYMOND. "Réalisme et symbolisme dans *Un cœur simple*", *Métamorphoses du récit*, Éditions du Seuil, 1988.

DESSONS, GERARD. *Maeterlinck. Le théâtre du poème*, Paris, Teper, 2005.

DURAND, PASCAL. *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

- "Le mystère dans l'étalage. Mallarmé et la réclame", Laurence Guellec / Françoise Hache-Brisette, *Littérature et publicité de Balzac à Beigbeder*, Gaussen, Marseille, 2012.

ELBON, ANDREW. "Digression in Mallarmé", *SubStance*, vol. 28, n. 2, 1999.

GARRAIT-BOURRIER, ANNE. "Poe translated by Baudelaire : the reconstruction of an identity", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 4.3, 2002 : <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1165>, dernière consultation : 26/11/2014.

GOURMONT, REMY. "Marginalia sur Edgar Poe et Charles Baudelaire", *Promenades Littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, Paris, Mercure de France, 1929.

JOHNSON, BARBARA. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

KRUGER, STEVEN F. *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1992.

LIEBRECHT, HENRI. *Iwan Gilkin*, Bruxelles, Office de la Publicité, 1941.

LUND, HANS PETER. "Une trahison delà lettre. Essai sur *La Gloire* de Mallarmé", *Revue Romane*, vol. 7, n. 2, 1972.

MARTINEZ, MICHELE. "Christina's Rossetti Petrarch", *Victorian Women Poets* (éd. : Alison Chapman), Cambridge, Brewer, 2003.

MIKHAËL, ÉPHRAÏM. "Les *Strophes artificielles* de Rodolphe Darzens", *Œuvres complètes : aux origines du symbolisme*, vol. 2, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

NORMANDIN, LUCIE. "Divagations ou le flagrant délit du livre", *Études françaises. Le livre-texte*, vol. 18, n. 3, hiver 1982.

PEARSON, ROGER. "Creating Silence : 'Le Phénomène futur' and 'Un Spectacle interrompu' ", Mallarmé and Circumstance, *The translation of silence*, Oxford University Press, 2004.

- "The Poet's Milieu", *Mallarmé and Circumstance : The Translation of Silence*, Oxford University Press, 2004, pp. 27-41.
- PIES, STACY. " 'Un fil visible' Poetry and Reportage in Stéphane Mallarmé's 'Un Spectacle interrompu' ", *French Forum*, vol. 29, n. 2, Spring 2004.
- RINGELHEIM, FOULEK. *Edmond Picard, jurisconsulte de race*, Bruxelles, Larcier, 1999.
- SCOTT, DAVID - WRIGHT, BARBARA, "Présentation" et "Notes", Baudelaire, *Le Spleen de Paris. La Fanfarlo*, Paris, Flammarion, 2013.
- STEINMETZ, JEAN-LUC. "Préface", Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (Livre Numérique), Paris, LGF, 2013.
- TAICHI, HARA. "Poétique de l'anecdote. Mallarmé et le poème en prose", *Romantisme*, vol. 146, no. 4, 2009.
- TROUSSON, RAYMOND. *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, Bruxelles, Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1999.
- VIBERT, BERTRAND. *Villiers, l'inquiéteur*, Toulouse, presses Universitaires du Mirail, 1995.
- VINCETI, SILVANO. *Petrarca*, Roma, Armando, 2004.
- WALIN, NICOLAS. "Esthétique picturale et nostalgie : la disparition de la peinture dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand", *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Pascale Auraix-Jonchière (éd.), Presses universitaires Blaises Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- WEBER, JULIEN. "Poétique du type dans "Spectacle interrompu" de Mallarmé: la griffe de l'ours", *The French Review*, vol. 84, n. 4.

## Pour l'analyse des thèmes et des motifs

### *Recueils d'essais et œuvres de caractère générale*

GRAUBY, FRANÇOISE. *La création mythique à l'époque du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.

LETHEVE, JACQUES. "Les thèmes de la décadence dans la littérature française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1963.

MONTADON, ALAIN. (dir.). *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001.

PIERROT, JEAN. *L'Imaginaire Décadent (1880- 1900)*, Paris, PUF, 1977.

### *Histoire de l'art et critique artistique*

BAUDELAIRE, CHARLES. "Peintres aquafortistes", *Œuvres complètes*, Paris, seuil 1968 (1<sup>ère</sup> éd. : *Boulevard*, 14 septembre 1862).

BORSI, FRANCO. *Bruxelles, capitale de l'Art nouveau*, Bruxelles, Éditions Marc Vokar, 1971. CORSINI, DILETTA. *La Nascita di Venere*, Firenze, Giunti, 1998.

DIERKENS, FRANÇOISE / VANDENBREEDEN, JOS. *Art nouveau en Belgique : Architecture et Intérieurs*, Bruxelles, Éditions Racine, 1991.

GENAILLE, ROBERT. *From Van Eyck to Brueghel*, Paris, Tisné, 1954.

HOCH, ADRIAN S. "The Art of Alessandro Botticelli through the eyes of Victorian Aesthetes", *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance* (éd. : John E. Law, Lene Østermark-Johansen), London, Routledge, 2017.

BANHAM, JOANNA / HARRIS, JENNIFER (éd.). *William Morris and the Middle Ages. A collection of essays*, Manchester University Press, 1984.

MILLER, LILLIAN B. "Celebrating Botticelli. The taste for the Italian Renaissance in the United States 1870-1920", *The Italian presence in American Art 1860-1920* (ed. Irma Jeff), New York, Fordham University Press, 1992.

MONTABERT PAILLOT. *Traité complet de peinture*, Paris-Delion, 1829-51.

MORRIS, WILLIAM. *The Art of the People*, Chicago, R. F. Seymour, 1902

PALMER, MICHAEL. *L'Art belge d'Ensor à Panamarencko*, Bruxelles, Racine, 2013.

ROBERTS-JONES, PHILIPPE (dir.). *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

SCHOONBROODT, BENOIT. *Artistes belges de l'Art nouveau (1890-1914)*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008.



SHAWE-TAYLOR, DESMOND / SCOTT, JENNIFER. *Bruegel to Rubens. Masters of Flemish Painting*, London, Royal Collection Publications, 2008.

VALLANCE, AYMER. "The Invention of Aubrey Beardsley", *Magazine of Art*, May 1898.

VANDENBREEDEN, JOS/ AUBRY, FRANÇOISE / VANLAETHEM, FRANCE. *Art nouveau, art déco et modernisme*, Bruxelles, Éditions Racine, 2006.

WEILL, ALAIN. *L’Affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1984.

WILDMAN, STEPHEN. *Edward Burne-Jones. Victorian Artist Dreamer*, New York, Metropolitan Musuem of Art, 1998.

### ***Sur le rapport entre art et littérature***

ARON, PAUL. "Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone", *Écriture*, n. 36, 1990.

AUDIN, CHARLYNE. "Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950)", *Textyles* [En ligne], n. 30, 2007 ; <http://textyles.revues.org/485> ; DOI : 10.4000/textyles.485; dernière consultation: 30/08/2017.

BROGNIEZ, LAURENCE. *Préraphaélisme et symbolisme*, Paris, Honoré Champion, 2003

- "La transposition d’art en Belgique : *Le Massacre des Innocents* vu par Maurice Maeterlinck et Eugène Demolder", *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Pascale Auraix-Jonchière (éd.), Presses universitaires Blaises Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.
- "Nés peintres : la prédestination merveilleuse des écrivains belges", Nathalie AUBERT (éd.), *La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité. Actes du colloque international organisé par Oxford Brookes University (21-22 janvier 2004)*, Bern, Peter Lang, 2007.

COUSSEAU ANNE. "Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n. 1, 2001.

EIGELDINGER, MARC. "Huysmans découvreur d’Odilon Redon", *Revue des sciences humaines*, n. 170-171.

GAMBONI, DARIO. *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

GEORGES-METRAL, ALICE. "Les Paraphrases de Huysmans", *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 février 2013, consulté le 13 août 2017. URL : <http://bcrfj.revues.org/7131>.

HUBERT, RENEE RIESE. "La technique de la peinture dans le poème en prose", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n. 18.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par Charles Vanderbourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802 (1<sup>ère</sup> éd. : *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Voß, 1766).

GUILLERM, JEAN-PIERRE. *Les Peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre 1870-1914*, Paris, Klincksieck, 1982.

PRUNGNAUD, JOËLLE. *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

CLAUDETTE SARLET. *Les écrivains d'art en Belgique*, Bruxelles, Labor, 1990.

STEAD, EVANGHELIA. "Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles", *Textyles* [En ligne], n.17-18, 2000.

- "Gravures textuelles : un genre littéraire", *Romantisme*, n. 118, 2002.

SOBIERAJSKA, ALICJA. *Le mythe d'Ophélie dans la littérature belge d'expression française à l'époque du symbolisme*, Thèse de doctorat, Poznan, 2014 (disponible en ligne sur : <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/12009>, dernière consultation : 26/07/2016).

VAN DER TUIN, H. *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1948.

### ***Villes flamandes et mythe nordique***

FRANCHI, FRANCA. "Les Villes célibataires", Marc Quaghébeur (éd.), *Les Villes du symbolisme*, Peter Lang, Bruxelles, 2007.

FRICKX, ROBERT / GULLENTOPS, DAVID. *Le Paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, VUB Presses, Bruxelles, 1994.

NIEDDU, ELISABETTA. *La Visione della città delle Fiandre negli scrittori fiamminghi di lingua francese (1881-1922)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Cagliari, 6 aprile 2013. En ligne: <http://veprints.unica.it/872/>, dernière consultation: 30/12/2016.

### ***Sur le japonisme et l'ukiyo-e***

BAWIN, JULIE. "Le japonisme en Belgique. L'affiche Art nouveau et l'estampe ukiyo-e", *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 2003.

HOKENSON, JAN WALSH. *Japan, France and East-West Esthetics*, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

HARRIS, FREDERICK. *Ukiyo-e. The art of Japanese print*, North Clarendon, Tuttle Publishing  
LACHAUD, FRANÇOIS. "Bouddhisme et japonisme des Goncourt à Claudel", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152<sup>e</sup> année, n. 2, 2008.

*Le Japonisme littéraire* : <http://gallica.bnf.fr/html/und/asia/le-japonisme-litteraire> ;  
dernière consultation: 07/09/2016.

SULLIVAN, MICHAEL. *The Meeting of Eastern and Western Culture*, University of California Press, 1989.

THIRION, Y. "Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n. 13.

WEISBERG, GABRIEL P. "Philippe Burty and a Critical Assesment of Early Japonisme", *Japonisme in Art : An International Symposium* (ed. Yamada Chisaburo), Committee for the Year 2001, Tokyo, 1980, p. 116.

### ***Sur les autres thèmes et motifs***

ADAMOWSKY, NATASCHA. *The mysterious science of the sea*, London, Pickering & Chatto, 2015

BAUDELAIRE. CHARLES. "Le Peintre de la vie moderne", *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968 (1<sup>ère</sup> éd. : *Le Figaro*, 26, 28 novembre ; 3 décembre 1863.

CAMILLE, MICHAEL. *The Gargoyles of Notre Dame. Medievalism and the monsters of Modernity*, University of Chicago Press, 2009  
MICHAUD, GUY. "Le thème du miroir dans le symbolisme français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959.

DENIS, BENOIT. "L'orgue de Barbarie : un nouveau système de représentations dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle", *Fabula/Les colloques. Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte* (en ligne). <http://www.fabula.org/colloques/document4022.php>, page consultée le 10 août 2017.

GUYAUX, ANDRÉ. "Narcisse au crepuscule ", *Fins de siècle : terme, évolution, révolution ?*, textes réunis par Gwenhaél Ponnau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.

GRAUBY, FRANÇOISE. "Le mythe de Narcisse ", *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, Paris, Nizet, 2000.

HUYSMANS, JORIS-KARL. "Le Monstre", *Certains*, Paris, Librairie Plons, 1889.

JOURDE, PIERRE. "Narcisse fin-de-siècle", *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994.

LAROCHE, HUGUES. "Soleil couchant : de Lemerre à Vanier", Alain Montandon (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001.

LORENZI, CAMILLE. "L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870)", *Sociétés & Représentations*, vol. 28, no. 2, 2009.

MARCHAL, BERTRAND. "Narcisse", *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

MICHAUD, GUY. "Le thème du miroir dans le Symbolisme français", *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 11, mai 1959.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE. "La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité", *Revue germanique internationale*, 1 juillet 1994

STEAD, ÉVANGHELIA. *Le Monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

TELLIER, VIRGINIE. *L'X de la parole. Essai sur le discours du fou dans le récit romantique européen*, Paris, Garnier, 2017.

### **Autres ressources**

AQUIEN, MICHEL. *La versification appliquée aux textes*, Paris, Colin, 2010.

BACHELARD, GUSTAVE. *La Dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

BAUDELAIRE, CHARLES. "Lettre à Michel Lévy, 1861", *Œuvres complètes*, Éd. critique par F. F. Gautier, Paris, N.R.F., 1933, t. VII, "Correspondance 1841-1863".

BOURDIEU, PIERRE. *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

BUFFARD-MORRET, BRIGITTE. *La chanson poétique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle* [Édition Kindle], Presses Universitaires de Rennes, 2006.

DELSEMME, PAUL. "Une amitié littéraire : Albert Mockel et George Garnir", Communication de Paul Delsemme à la séance mensuelle du 10 novembre 2001, *Bulletin de l'ARLLFB*, en ligne :

<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/delsemme101101.pdf>, dernière consultation : 13/05/2018, .

- "Le style coruscant", *La littérature fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du colloque international, Luxembourg, sept. 1990.

GAUTHIER, THÉOPHILE. "L'aquarium du Jardin zoologique d'acclimatation", *Paris et les Parisiens*, Paris, La boîte à documents, 1996 (1<sup>ère</sup> éd. : *Le Moniteur Universel*, 9 décembre 1861).

GENETTE, GÉRARD. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GONCOURT, EDMOND/ GONCOURT, JULES. *Idées et sensations*, Paris, Librairie Internationale, 1866.

GORCEIX, PAUL. "La notion de symbole chez A. Mockel et M. Maeterlinck", *Le symbolisme en Belgique*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1982.

HUYSMANS, JORIS-KARL. *De Tout*, Paris, Stock, 1902.

- *Lettres inédites à Jules Destrée*. Avant-propos d'A. Guislain. Introduction et notes de G. Vanwelkenhuyzen. Genève, Droz / Paris, Minard, 1967.

JACQUOD, VALÉRIE MICHELET. *Le roman symboliste: un art de l' "extrême conscience"*, Paris, Droz, 2008.

LAHURE, CH. *Histoire populaire de la France*, vol. 3, Paris, Hachette, 1863.

MAZALEYRAT, JEAN. *Eléments de métrique française*, Paris, Colin, 1974.

MOTHE, HOUDAR (de la). "Ode à Messieurs de l'Académie française", *Œuvres*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. 1

PASCO, ALLAN H. "Qu'est-ce que la nouvelle?", *Nouvelles françaises du dix-neuvième siècle -anthologie*, Rookwood Press, Charlottesville, 2006.

PICARD, EDMOND. "L'âme belge", *Revue Encyclopédique*, 1897.

PROPP, VLADIMIR. *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1928.

RIVIERE, JACQUES. ""Le Roman d'aventure", *Nouvelle Revue Française*, 1913.

SAINT-GELAIS, RICHARD. "Le roman saisi par la logique du recueil", Irène Langlet *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2003.

SZILAGYI, I.P.. " 'Significatif silence' : le blanc typographique en écriture poétique", *Écritures du silence*, n. 5, 2009.

VANWELKENHUYZEN, GUSTAVE. *J.-K. Huysmans et la Belgique*, Paris, Mercure de France, 1936.

WEBSTER, RICHARD. *Encyclopedia of Angels*, Llewellyn Publications, 2009.

## **Dictionnaires**

*Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Coignard, 1694.

*Dictionnaire de l'Académie*, Paris, Didot, 1878.

*Dictionnaire universel français et latin*, Paris, Compagnie des librairies associées, 1771

CHARPENTREAU, JACQUES. *Dictionnaire de poésie française*, Paris, Fayard, 2005.

FURETIERE, ANTOINE (éd.). *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690.

GREENE, ROLAND / CUSHMAN, STEPHEN. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 2012.

JARRETY, MICHEL. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

KING, NEIL / KING, SARAH. *Dictionary of Literature in English*, London / Chicago, Dearborn Publishers, 2002.

LITTRÉ, ÉMILE (éd.). *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863.

NOURRICIER, FRANÇOIS (ED.). *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin, 2001.

## REMERCIEMENTS

À la fin de ce travail, je tiens à remercier M<sup>me</sup> Ida Merello et M. Paul Aron pour leur patience et leurs nombreux conseils.

Merci aussi à mes parents, parce que pendant la dernière année ils ont fait preuve d'une force héroïque ; à Mariafrancesca qui, malgré toutes les difficultés, m'a toujours supporté en impliquant dans son projet de soutien toute sa famille ; aux amis, collègues, familiers qui ont su parfois me redonner le sourire.

Merci surtout et encore à ma sœur pour tout ce qu'elle a su me donner et les bons souvenirs qu'elle m'a laissés. Qu'on m'accorde la possibilité de lui dédier ici le poème en prose de Chainaye qui porte son nom. Dans l'espoir qu'un au-delà existe et que dans cet au-delà, tu continues à rire avec Filippo. *Comme si c'était toujours Noël.*







## Lydia

Sous les longs baiser d'intense lumière dont blêmissent de jouissance les feuilles des arbres, - sous les arbres vibrant de chants d'oiseaux, éclatantes harmonies que sourdement accompagne le monotone crépitement des hautes herbes, - au-dessus, bien au-dessus des corolles avivées des fleurs aux subtils effluves de parfum, - entourée des battements d'ailes des papillons, comme de mignons éventails, - Lydia, l'enfant des rêves blonds, la patricienne enfant de cristal, se balançait à une corde suspendue aux branches.

- "Ô Lydia, n'es-tu pas l'Esprit des fleurs, leur gracile Fée ? Tes maigrettes et nerveuses petites jambes nues ne sont-elles pas des tiges à la sève transparente ? Et, dans les soyeux flottements de ta robe blanche aux grands nœuds roses, ne trompes-tu les papillons ? les papillons ne te croient-ils pas la plus attirante des fleurs ? Ô Lydia, es-tu bien Lydia ?

Ô Lydia, n'es-tu pas le Roi des papillons ? Beau Souverain n'arrives-tu pas suivi de ta cour, de ton féérique palais bâti en un rêve, dans un ciel d'or pur, de couleurs évanouies et de rougeoyants désirs ? Oui, dédaigneux comme les puissants, tu te balances au-dessus des fleurs ; et cependant tes vassaux, avant d'oser prendre dame, attendent que tu aies choisi la Reine. Et toutes les fleurs se sont éveillées de leurs langoureuses songeries, te tendent leur corolles tremblantes d'amour à toi le bienvenu, t'ouvrent leur cœur à toi le déjà vu dans leurs nuits de pamoison, t'offrent leur miel, à toi le longuement désiré. Ô Lydia, es-tu bien Lydia ?

Ô Lydia, n'est-ce pas le délicieux concert des arbres et des herbes qui fait naître à mes yeux ta vision merveilleuse ? Les oiseaux, par leurs harmonies, ne te prêtent-ils pas l'existence ? Eux, les inspirés, ne donnent-ils pas la vie à ce qu'ils chantent ? N'es-tu pas, Lydia, le doux Être de leur art divin : n'es-tu pas le blanc – le blanc céleste, le rose – le rose fluidique, le tendre – l'éperdument tendre de leurs aériennes symphonies ? Ô Lydia, es-tu bien Lydia ?

Ô Lydia, n'es-tu pas une illusion magique de mes regards attendris ? n'es-tu pas un effet de la pénétration des baisers lumineux du soleil à travers les feuilles ? un jeu des clartés tamisées, purifiées, qui filtrent dans les arbres pour te créer, âme chrétienne ? Ô Lydia, es-tu bien Lydia ?

Ainsi je pensais déraisonnant, - penser, n'est-il pas déraisonner souvent ? – mais déraisonnant follement, à travers tout ; - ô les plates-bandes de la froide raison ! – et j'étais heureux de ma folie tandis que je regardais au fond du grand jardin, Lydia, l'enfant des rêves blonds, la patricienne enfant de cristal se balancer à une corde suspendue aux branches des arbres lumineux. Et cette scène, trouée dans le soleil, était encadrée par les lierres songeurs de l'embrasement de la fenêtre où j'étais assis. Derrière moi, dans la salle, on parlait bruyamment, mais rien ne pouvait me distraire de ma chère vision.

"Lydia, revenez ! lui cria sa mère en s'approchant de la fenêtre. Nous allons en promenade. Vite !"

Elle accourut. "Petite folle, lui dit sa mère, vois donc quelle figure tu as. Et tu es toute hors d'haleine". Et elle l'éventa légèrement de son fin mouchoir, sur lequel il resta de la lumière et de la poussière d'ailes de papillons. Lydia ne répondait pas, ses oreilles bourdonnaient du chant des oiseaux, ses yeux débordaient de rayons et sa respiration était chaude de parfums alanguissants.

Quand elle fut sortie avec sa mère, je me rapprochai de la fenêtre et regardai au fond du grand jardin. Alors il me sembla que les rayons ne filtraient plus à travers les feuilles, que les arbres ne chantaient plus et les herbes n'avaient plus de crépitements, que les fleurs étaient fanées et les papillons partis ou morts.

"Ô Lydia, était-ce donc toi qui attirais les feux du soleil, faisais chanter les arbres et les herbes crépiter, donnais des couleurs aux fleurs et aux papillons des ailes ? Non, Lydia, s'il suffit que tu ne sois plus au fond du grand jardin, pour qu'il n'y ait plus de fleur, de papillon, de son, de lumière, c'est que tu es à la fois la lumière, le son, le papillon, la fleur. Car tu es faite de parfums, d'ailes, de chants et de clartés. Non, Lydia, tu n'es pas Lydia".

(tiré de *L'Élan*, août 1885)